Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno X

N. 97 | Settembre 2021 | ISSN 2431 - 6739

Cannes 2021: riflessioni sul potere dell'immaginazione e dei suoi limiti

Àngel Quintana

Il festival di Cannes si è svolto nel mese dello scorso Luglio, fuori dal suo tempo canonico. La volontà dell'organizzazione è stata quella di mostrare la capacità di saper realizzare un grande evento di spettacolo in piena pandemia. Con il desiderio di voler dimostrare che la cultura si può salvare nonostante tutto. Molti dei film presentati a Cannes si trovavano da più di un anno bloccati a causa della chiusura delle sale cinematografiche, altre pellicole sono state condizionate dalle limitazioni nelle riprese per via delle rigorose misure di sicurezza sulla pandemia, con continue verifiche e controlli sanitari per tutti gli operatori.

Nonostante tutto ciò, il risultato conclusivo del festival può considerarsi notevole, certificando che il cinema d'autore è ancora vivo e che la creatività artistica non ha risentito della lunga chiusura delle sale e della successiva propagazione delle piattaforme in streaming. Se però ci domandassimo come questi film d'autore provenienti da tante parti del mondo abbiano trattato la nostra nuova condizione sociale, potremmo trovare qualche sorpresa. Non sono presenti in queste opere rappresentazioni distopiche sul virus, cioè non sono emerse ad esempio riflessioni sulla ripresa economica dopo lo shock della crisi sanitaria. E sono pochissime le scene cinematografiche in cui la trama del film abbia fatto vedere mascherine coprire il viso dei personaggi. È la riprova che nel cinema contemporaneo si sia sviluppata una crescente difficoltà per molti cineasti di saper trattare il tema identitario in un mondo così complesso.

A Chiara, il film di Jonas Carpignano, si racconta dell'esperienza di una ragazza che, dopo la scomparsa del padre, vive una nuova condizione che la obbliga a interrogarsi sulla sua reale identità e, conseguentemente, su come relazionarsi in questa sua nuova dimensione. Come nel film *A Chiara*, molte altre opere hanno provato ad avvicinarsi al problema del futuro di una gioventù insicura. Giusto per tirare in ballo il cinema italiano, si è visto, ad esempio, come anche Pietro Marcello, Francesco Munzi e Alice Rohrwacher, con il loro film *Futura*, si siano voluti cimentare su una ricerca delle future prospettive della nuova generazione nell'Italia contemporanea.

Nonostante la presenza di questi particolari temi, è curioso che le opere più significative presenti nel festival abbiano costantemente

segue a pag. successiva

'Ocos

Nasciamo e ci mettiamo ad ardere, finché il fumo dilegua come fumo.
Yehuda Amichai - Poesie
a cura di Ariel Rathaus
Milano, Crocetti, 1993, 2001

Natalino Piras

È un paesaggio che non ha niente a che vedere con *La hora de los hornos* (1968), il documentario di Fernando Solanas e Octavio Getino sul neocolonialismo e sulle rivoluzioni della martoriata America Latina, sul finire degli anni Sessanta del secolo scorso. O forse sì. *Hornos* vuol dire anche fuochi, come *'Ocos* del titolo. Che, come in loop, è una sequenza cinematografica che in Sardegna si ripete da millenni.

Questo è il paesaggio:

«Il fronte si estendeva da una porta all'altra della foresta, rossa lingua del diavolo che divorava fianchi coperti di lecci e sughere, di pinus radiata e di querce, risaliva dal basso ai picchi frastagliati, al luogo di concentrazione delle pale eoliche nella punta più alta di Sant'Enis. Poi ridiscendeva furioso saltando da cima a cima negli alberi. Le colonne dell'inferno toccavano il cielo mulinando cenere e gli alberi mano

segue a pag. 4

"Mimmo Lucano, un uomo perbene" Settembre 2021 di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

sollevato quesiti sui limiti della immaginazione, su cosa significhi oggi raccontare la realtà, su quali siano gli elementi che possono alimentare un processo creativo o su quale possa essere oggi il ruolo dell'autore nella società contemporanea. Su questi interessanti aspetti problematici, con la domanda di fondo su quali siano state, a mio parere, le dinamiche immaginifiche più forti, propongo un breve excursus sulle cose viste al festival di Cannes nel luglio 2021.

Il dibattito sui limiti della immaginazione è esploso a Cannes alla Quinzaine des Réalisateurs dopo la presentazione del film diretto dallo scrittore Emmanuel Carrère, *Ouistreham*, il nome del porto di Caen, girato nel 2019. Il film prende spunto dal racconto della giornalista Florence Aubenas che, per raccontare in modo realistico della crisi economica, si infiltra nella realtà di un mondo di donne di un'impresa di pulizie. Carrère interviene sul racconto della giornalista ponendo una serie di dubbi interessanti, a iniziare da quello secondo cui la visione di uno sguardo esterno ed estraneo di specifici mondi, in quanto tale, ne distorcerebbe automaticamente la realtà vera, ed, ancora, se sia corretto sostituirsi al prossimo per raccontarne la sua condizione con il proprio punto di vista. In entrambi i casi si può osservare che è la realtà stessa ad essere messa in discussione, in quanto questa apparirebbe come qualcosa che in modo completo sfugge e verso la quale la scrittura può solo elaborare modalità per avvicinarsi ad essa ma mai arrivare a coglierla nella sua vera essenza. Come dire che l'etica risulta inseparabile dall'estetica, dall'apparenza.

In *France*, l'ultimo film di Bruno Dumont, la rovina di France de Mœurs (Lea Seydoux) nasce di fronte ad una realtà che entra in conflitto con l'etica. La protagonista è una giornalista famosa che fa dei *reality shows* filmando barconi di migranti da uno yacht, oppure infiltrandosi in guerre che le sono del tutto estranee. Su questi tipi di approcci tesi a catturare la realtà, è lo stesso Dumont a porre dei dubbi e a sollevare una riflessione su un versante più generale, ricordandoci che nel provare a cercare di cogliere il reale si potrebbe incorrere in una mostruosità etica, poiché il male è organicamente dentro il mondo e risulta sempre mimetizzato.

Gli stessi dubbi di fronte a ciò che è considerato il reale, ma collocati sul piano specifico degli affetti, nascono con il film *Bergman Island* di Mia Hänsen-Love, dove una coppia di registi visita i luoghi di Ingmar Bergman come location per girare un film. Su questa isola compare il fantasma di Bergman con le sue storie di segreti matrimoniali, le sue infedeltà, con le sue riflessioni sul dolore che provoca il sentimento o sulla febbre irrazionale derivante dal desiderio. Quando vanno a confrontarsi le idee maturate con le esperienze personali e con le riprese della rappresentazione cinematografica, tutto si intreccerà. La regista si chiede quale sia il suo potere demiurgico di fronte alla immaginazione e fino a che

punto questa riveli oppure nasconda una confessione inconfessabile.

Il potere salvifico del cinema immaginario e delle sue contraddizioni caratterizza anche il film *The souvenir II* di Joana Hogg, seconda parte di un dittico sulla sofferenza e sul suo superamento. Durante la seconda parte del film si partecipa al dolore interiore di una futura regista che vorrebbe sapere le ragioni della morte di suo marito, del suo rapporto con le droghe. Tutto questo, mentre deve decidere quale vita nuova riprendere, come ritornare ai rapporti amorosi e come assecondare il proprio istinto. Della prima persona, Joana Hogg ci racconta dell'esperienza di un fine anno che la porta a realizzare le riprese della prima parte del suo film *The Souvenir*, come se per lei il cinema non fosse una finzione che crea mondi possibili. Per Joana Hogg, il cinema è un modo per trovare il suo spazio creativo dal dolore e ritornare ad essere se stessa.

Nel finale del film *Mothering Sunday* di Eva Husson, una vecchia scrittrice (Glenda Jackson) nel ricordare il suo passato lo confonde al punto tale di chiederci come la sua scrittura possa nascere dal dolore della perdita e andare oltre i limiti tra ciò che è stato vissuto e ciò che si è trasformato in immaginazione.

La realtà si intreccia con il desiderio, con i filtri della memoria e con ciò che viene nascosto e messo a tacere. Resta il dubbio su quale sia la verità.

Dubbi che nascono anche nel modo con cui lo scrittore Philiph Roth (Denys Poladydès) svela le sue confessioni amorose nel film *Tromperies* (Inganni) di Arnaud Desplechin. Lo scrittore racconta dei suoi rapporti amorosi con le sue amanti, ma a un certo punto rivela tutto alla moglie. Si chiede però se ciò che racconta sia frutto della sua immaginazione o sia la storia vera delle sue infedeltà. L'autoimmaginazione è una verità o solo una maschera?

Se Mia Hänsen-Love trasforma l'universo di Bergman nel fantasma che alimenta la creazione, Ryüsuke Hamaguchi realizza il film *Drive my Car* sotto l'influsso del dramma *Zio Vanja* di Cechov. Il monologo finale dell'opera del personaggio di Sonia implora la rassegnazione alla vita di Vanja e la necessità di lottare per sopravvivere, affinché ciò diventi fonte di ispirazione per un film che recuperi un percorso vitale verso un passato dimenticato, per riprendere a dare forma a ciò che si è perso. Nel film l'immaginazione teatrale è presente in ogni gesto come in un costante dialogo con Cechov, sebbene allo stesso tempo si sollevi una riflessione sulla catarsi che sottendono la parola e il ricongiungimento personale.

L'impatto delle relazioni sulla nostra vita è il tema che Ari Folman esplora con *Where is Anne Frank*?. Il film non è un adattamento del *Diario* ma una riflessione sul potere catartico e sulla forza della memoria storica. Anne Frank fa parte del passato o la storia della sua sofferenza può essere trasferita ai nostri giorni e farci riflettere sui nuovi ghetti che gli Stati costruiscono per i rifugiati?

Anche il film *Anette* di Leos Carax si inserisce bene sulle riflessioni del genere cinematografico immaginario, ma lo fa mettendo in discussione la validità delle forme ancestrali con cui si può raccontare una storia nel nostro presente. La straordinaria impostazione musicale, scandita dall'eccellente musica di Sparks, potremmo interpretarla come una favola malvagia per bambini in cui un orco cattivo entra nella vita di una principessa. Tuttavia, è molto meglio considerarla come una tragedia romantica che stabilisce una chiara relazione con la tradizione operistica che ci parla dell'incapacità di controllare la ragione quando il male è latente e sta per esplodere in qualsiasi momento.

In un certo senso, il film potrebbe rispondere alla domanda che lo scrittore francese Georges Steiner (Neuilly-sur-Seine, 1929 - Cambridge, 2020) pose all'inizio del suo primo libro *La morte della tragedia*: " perché la tragedia, che si è sviluppata dall'Antichità ai tempi di Shakespeare e Racine, in teatro sta muta o declina proprio a partire da questo momento?". A questa se ne potrebbero aggiungere altre di domande, sul perché, ad esempio, il cinema abbia abbandonato il dramma e come sia possibile recuperarlo partendo dalle sue caratteristiche artificiose.

Questo desiderio di abbracciare il dramma creativo nel nostro presente segna un passaggio importante nella carriera di Nanni Moretti. Nel suo ultimo film *Tre piani* non c'è una narrazione politica, non ci sono interruzioni di tono, né c'è alcun elemento che rimandi all'umorismo lucido del miglior cinema di Moretti. Per la prima volta, il regista parte dal materiale di altri autori, dal romanzo *Tre piani* di Eshkol Nevo, la cui azione si svolge in Israele a Tel Aviv. Al cineasta non gli interessa essere un autarchico, quanto piuttosto mettersi nei panni di un cineasta classico dalla linea decisa che esplora al limite le leggi del melodramma in una storia collettiva che si svolge in tre fasi e che, come in tutto il melodramma classico, parla dei segni lasciati e delle ferite generate dal trascorrere del tempo. Il progetto può essere sconcertante, ma è coerente con il

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

cinema di un presente in cui i cineasti si interrogano e cercano di trovare o esplorare nuove strade.

Ashgar Fahardi parla della menzogna come immaginazione nel suo film *A hero* (Un eroe). Attraverso una studiata struttura drammaturgica, il film segue i movimenti del protagonista alla ricerca di qualcosa che gli permetta di riscattare la sua condanna o, al contrario, farla fallire per farlo tornare in prigione. Il film inizia con il successo del protagonista per poi mostrarcelo in un successivo fallimento. Fahardi ci mostra come siano i personaggi a crearsi la loro realtà. A noi ci avverte dei mali, delle contraddizioni, delle divergenze e degli interessi di alcuni esseri ad avere grandi difficoltà a raggiungere la felicità in una società in cui non c'è abbastanza fiducia nella bontà umana, né nell'esistenza di una verità che è stata oscurata.

L'inganno come elemento chiave dell'epoca della post-verità in un'America dominata dalla menzogna è anche il tema di *Red Rocket* di Sean Baker. Siamo nel 2016 nella profonda America, in televisione viene annunciata la campagna elettorale che porterà Donald Trump alla vittoria come Presidente degli Stati Uniti d'America. Mikey Saber è l'emblema del classico sostenitore, un parassita cresciuto facendo film porno e vivendo a spese delle sue amanti, un losco figuro che approfitta della buona fede degli altri. Non ha moralità oltre al proprio interesse personale. Come nel lavoro di Fahardi, il nuovo film del regista di *Un sogno chiamato Florida* (2017) ci racconta di individui che creano le proprie falsità costruendo la loro vita come una grande rappresentazione in cui le ipocrisie sono inganni per loro stessi.

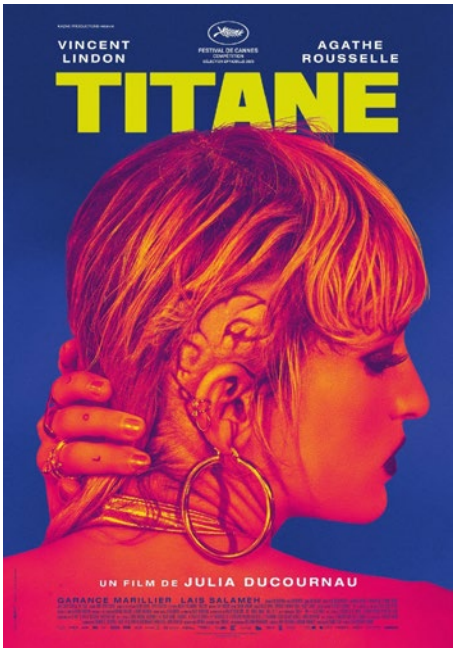
Jacques Audiard stabilisce col film *Les Olypmpiades (Paris 13° Distretto)* un intreccio di relazioni triangolare tra personaggi che esemplificano l'esistenza di una nuova Parigi aperta ma contraddittoria, in cui lo spirito di sopravvivenza appare cosa assai complicata. Nella trama c'è un giovane laureato in letteratura che è costretto a lavorare in un'agenzia immobiliare, una ragazza asiatica cresciuta a Parigi che si guadagna da vivere costretta a stare incollata al telefono a lavorare in un call center e poi una giovane studentessa in legge che ha abbandonato gli studi in cerca di una sua identità e che confessa a un'altra ragazza il suo modo di vivere vendendo desiderio sessuale attraverso una web cam. Audiard realizza questo film come se volesse interpretare un mondo che non considera più suo, come se questi personaggi persi nelle proprie illusioni non fossero altro che il riflesso di una nuova Parigi in cui la gioventù può solo tentare di sopravvivere attraverso le proprie fragilità individuali. Questa Parigi non è lontana dalla Oslo rappresentata nel film *Julia* di Joachim Trier, incentrato sulle disfunzioni di una coppia ossessionata dal trovare il proprio posto in un mondo disegnato a modo loro, senza rapportarlo alla realtà.

Memoria di Apitchatpong Weerasethakul non parla dell'irreale ma ci rimanda a suoni antichi. Il titolo non fa riferimento alla memoria storica o politica, ma a una memoria cosmica che cerca di indagare su ciò che non si può sentire, su quei suoni zittiti dai rumori del mondo. Una donna straniera in Colombia sente strani rumori. Quali immaginazioni possono risvegliare determinati suoni privi di immagini? Nel cinema di Apitchapong, se fino ad ora una delle sue caratteristiche consisteva nel dare forma visibile all'invisibile, richiamando fantasmi, temporalità e immagini che rimandassero ad altre vite possibili reincarnatesi, in *Memoria* realizza una piccola e coerente svolta. A partire dal momento in cui assistiamo all'incontro tra Jessica Holland (Tilda Swinton) ed Hernan Bedoya (Elkin Diaz) in una capanna nella foresta, davanti a un fiume, tutto inizia a prendere forma facendo risaltare il meglio del cinema di Apichatpong Weerasethakul. La macchina da presa fissa lo sguardo dei protagonisti nel momento in cui si avvia un processo comunicativo le cui reminiscenze portano a un suono che ha origine misteriosa. Il regista ci mostra come dall'interno della giungla lussureggiante possano risalire tracce di un mondo passato da cui era possibile intravedere altri mondi, altre civiltà, altri suoni che riemergevano. Porsi nella sfera della memoria equivale per il regista avere la capacità sufficiente di saper collegare tutto lo scibile e poter cogliere la bellezza che si nasconde dietro al mistero. I corpi scompaiono e rimangono solo gli alberi, risalta il suono e ciò che si intravede attraverso la memoria che può riportarci al mondo ancestrale degli antenati.

I limiti della immaginazione e delle sue molte facce è l'argomento di *The French Dispatch* (La spedizione francese) di Wes Anderson. Il film vuole essere un tributo al periodico statunitense nato nel 1925 *The New Yorker* ed alle sue sofisticate storie letterarie. Utilizzando un alto grado di sofisticatezza visiva, Wes Anderson dà vita a tre storie che funzionano come dispositivi complessi in cui le vicende si biforcano, si espandono e persino si rompono. L'immaginazione acquista grande complessità fino a diventare un artificio in cui l'emozione viene esclusa. L'opera è eccessivamente impreziosita, come se solo la messa in scena fosse la cosa migliore dei meccanismi da realizzare. La sceneggiatura finisce per seguire un percorso ai limiti del proprio stile. Wes Anderson fa un gioco difficile mettendo in discussione il potere autodistruttivo della immaginazione.

Kirill Serebrennikov parte da un percorso antagonista a quello di Wes Anderson nonostante alla fine entrambi stabiliscano un punto d'incontro di fronte alla loro impotenza rispetto alla immaginazione. *La fiebre de Petrov* (La febbre di Petrov) è un film su uno stato permanente febbrile, che prende spunto da un romanzo dello scrittore estone Alexeï Salnikov, pubblicato nel 2016, in cui i personaggi vivono chiusi in un loro mondo esclusivo. L'inferno non sono loro, ma gli altri. Petrov è un fumettista che lavora come meccanico e che delira con sua moglie - una bibliotecaria inserita in un circolo di lettura - e il figlio più giovane ai quali ha contagiato l'influenza - o qualcosa del genere -. Questo stato febbrile tende alle loro storie di confondersi, a far perdere la loro coerenza, la loro vera simiglianza. L'immaginazione non è come in *Otto e mezzo* di Fellini, un miscuglio di realtà volto a costruire l'identità del frammentato artificio della modernità. L'immaginazione qui è un altro mondo in cui tutto si mescola: la febbre emerge come metafora della pandemia e dei disagi creativi che ha causato.

Forse proprio per questo, in omaggio al potere catartico della immaginazione che avanza fino al limite di un precipizio, un film come *Titane* di Julia Ducournau ha finito per risultare il vincitore del festival. Ducournau parla del nostro presente in cui la carne si è fatta titanio, il sesso è pura meccanica, l'androgino è latente e la paternità non ha origini. In mezzo a questo poliedrico percorso sulle contraddizioni di problematiche immaginarie in cui hanno finito per ritrovarsi una parte delle opere principali del festival di Cannes, il tema della pandemia non è andato oltre al suo valore metaforico. D'altronde, il cinema non ne ha fatto vedere per niente né i suoi effetti - con la



sola eccezione forse del film *La frattura* di Caterina Corsini, che ha toccato le disfunzioni della sanità pubblica -, e neppure ha riflettuto sulla nuova condizione sociale determinatasi dopo l'uso obbligato delle mascherine. È interessante come in questo contesto emerga un film come *Diarios de Ostoga* di Maureen Mazendeiro e Miguel Gomes in cui si vede la disposizione di una ripresa nel mezzo di una pandemia, sotto rigide norme sanitarie e in regime di confinamento in cui i contatti umani devono essere sotto controllo. Mazendeiro e Gomes raccontano cosa succede quando l'immaginario scompare, quando rimangono solo suggestioni e belle immagini di un passato e amato mese di Agosto.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

segue da pag. 1

a mano scomparivano dalla faccia della terra per fare posto ad altre colonne di fuoco e di fumo. Mangiata la cima della collina, la tempesta di fiamme attaccò nuovi pendii, risalì nuovi colli e ridiscese la valle dell'uva, quella dei cervi e del Lupu».

È la cronaca immaginata di quanto è stato nel Montiferru, sul finire di luglio, una coincidenza tra tempo reale e tempo filmico.

Dicevano quando ero bambino: "Il fuoco lo hanno fermato alle soglie del mare, è durato più di quindici giorni, non riuscivano a spegnerlo". Come i roghi di tante foreste che vediamo bruciare al cinema. Come la presenza del fuoco distruttore, ancor più amplificata e estesa, dentro la foresta germanica nella battaglia iniziale de *Il Gladiatore* (*Gladiator*, 2000) di Ridley Scott.

Quando ero bambino parlavano del fuoco distruttore come di un racconto lontano nel mentre che la sirena non smetteva il suo lugubre richiamo e l'aria era fosca e plumbea come quella del 26 luglio 2021, a fuochi del Montiferru non del tutto spenti. Inverno senza che fosse inverno. Inverno anomalo, da *Day After*, il film diretto nel 1983 da Nicholas Meyer sugli effetti di una fantascientifica catastrofe nucleare, a priori già superata dalla realtà, la bomba atomica su Hiroshima e Nagasaki, il 6 e 9 agosto del 1945.

Ho scritto molto sul fuoco, per metafore, per poesie e racconti, per esperienza diretta.

Quando ero sui vent'anni ho fatto il volontario nell'antincendio, una lunga estate. Combattevamo il mostro con le frasche e con il "foscene", una miscela che avrebbe dovuto essere ritardante ma non sempre funzionava. Davanti a autentiche muraglie di fiamme, il fuoco che saltava da cima a cima di alberi secolari, il bosco allora tra Mamone e Santu Bachis, si poteva solo assistere, impotenti. Non valeva il fuoco contrario e un unico elicottero quanto poteva fare era atterrare, per cosa poi? in uno spiazzo già annerito, sulla cenere non del tutto spenta.

Era ancora da venire *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola, adattamento alla guerra in Vietnam del romanzo *Cuore di tenebra* (*Hearth of Darkness*, 1899) di Joseph Conrad.

Quell'elicottero della mia giovinezza da volontario antincendio poteva benissimo far parte della squadra di cavalli alati che al suono della *Cavalcata delle Valchirie* di Wagner buttavano napalm e altri defolianti, fuoco e gas, fuoco divorante, sui villaggi dei vietcong. Dicono che la produzione cinematografica del capo d'opera di Coppola noleggiasse gli elicotteri dall'esercito delle Filippine, allora sotto la terribile dittatura di Marcos. Quando non erano impegnati sul set, al comando del pazzo tenente colonnello William "Bill" Kilgore (Robert Duvall), il servizio svolto dagli elicotteri filippini era quello di stanare e lanciare morte sui ribelli annidati nella jungla.

Anch'io stavo per essere colpito dalle pale dell'elicottero atterrato sopra la cenere ancora calda. Ero stato oltremodo incauto, rischiando di finire asfissiato dal fumo che ancora si levava nel cielo oscurato di quella nostra apocalisse. Ricordo che oltre le male parole dei capisquadra e dei compagni che con me condividevano la dannazione di quel lavoro tanto infame quanto precario, mi diedero da bere acquavite mischiata con acqua. Serviva, dicevano, per prevenire l'asfissia.

Ho trasformato in sequenza cinematografica quella lontana esperienza nel film ancora da fare e che però ha visto la sua realizzazione nel rogo del Montiferru del luglio scorso.

«Non era più possibile domare le fiamme. Vennero i canadair e rovesciarono dal cielo tonnellate d'acqua ma era come buttarne un bicchiere in un falò. Gli elicotteri roteavano in mezzo all'apocalisse ma un'altra forza diabolica li attirava a sé, come la gola di un baal. Ne vidi cadere prima uno e poi un altro, li sentivo esplodere in mezzo alle fiamme, un boato solo un poco più forte del crepitare moltiplicato nell'aria arroventata. Bevvi ancora un sorso di *abbardente* annacquata e mossi in avanti brandendo la frasca come una donchisciottesca durlindana. Ma era un camminare inutile. A tratti, in mezzo al fumo asfissiante scorgevo nuovi arditi che se urlavano nessuno li sentiva, voci scoppiate di polmoni esausti. Scomparivano e riapparivano. Un elicottero proveniente dalla collina sbucò all'improvviso dal fumo, come un drago alato sopra la torre di una fabbrica fallita, quante ce n'erano dentro quella foresta. L'elicottero si abbassò impaz-

zito in cerca di atterraggio e nel volo radente le pale del rotore decapitarono uno spegnitore. La testa volò via come un pallone e andò a cadere in una pozza di braci, sfrigolando come una goccia di lardo bollente sulla cotenna di bestie arrostite. Alle mie nari venne gusto acre, come di gomma bruciata, come la *buna* di Auschwitz. Provai meraviglia per riuscire a distinguere particolari odori in quel bollitoio di morte».

Quando ero bambino si diceva che un fuoco così nessuno lo ferma e c'era come un'atavica rassegnazione nel ripetere quelle parole.

Ma chi sono i piromani? A chi somigliano? Al pazzo Kilgore? A tanti *inimikos* che corrono nella storia del cinema,dai filistei biblici dei *pepla* ai viet de *Il Cacciatore* (*The Deer Hunter*, 1978) film di Michael Cimino non così omologo a *Apocalypse now*? Dagli infidi arabi e beduini di tanti film e filmacci in bianco e nero e a colori, ma c'è pure qualche opera importante che ribalta il concetto (*Lawrence d'Arabia*, 1962, di David Lean, per esempio) alle loro caricature, una per tutte i "desertani" che chiama Totò finito suo malgrado nella legione straniera in *Totò sceicco* (1950) di Mario Mattoli. C'è pure Petrolini che fa *Nerone* (1930) e che alla plebe tumultuante dice che "da domani Roma", che lui ha fatto incendiare per sublimare in uno tendenza criminale e estro poetico, "tornerà più bella e superba che pria!".

Spesso il fuoco, come è accaduto per quello del Montiferru di luglio, si autoinnescava nella sterpaglia, nel sottobosco intricato dove persino i cinghiali trovavano difficoltà a intupparsi, nel sistema-campagna lasciata allo stato brado, specie nel latifondo incrementato dall'iniquo Editto delle Chiudende (1820) che a sua volta basava sul selvaggio e sul selvatico come condizione abitativa, per gli animali così come per gli umani. Era questa la Sardegna fino a nemmeno cinquant'anni fa. I veri piromani, con intenti da sicario, c'erano. Ma non erano maggioranza. Il fuoco è stato una condizione indotta da tutti i conquistatori, dai cartaginesi ai romani fino ai cementificatori della coste, dagli industriali del petrolchimico agli scaricatori di scoria nucleare, con i sardi consenzienti alla conquista e con i non consenzienti in diversi modi messi a tacere, resi inutili, ridicolizzati e qualche volta pure indotti alla autoridicolizzazione. I piromani sono più un'invenzione che serve a una pletora di indifferenti, di politicantes in cerca di gloria, di scrittori in auge e poetastri, appunto Nerone che incendia Roma ma anche Concita De Gregorio, la sora Lella dei radical chic che si preoccupa, nel rogo del Montiferru, solo per le sorti dei turisti.

Il fuoco, quello vero, avanza e fa scempio, indomabile, distruttore indistruttibile perché tanti sono gli alibi che si sono inventati quanti per turismo, per ambizione politica, per miopia, per tornaconto personale, ingannatori-ingannati, hanno accettato regole e condizioni imposte dall'esterno, da Rovelli a Berlusconi, da chi dell'Isola Sardegna interessa non il bene ma il male, l'apparenza, per ricchi zombies e loro reggicoda locali, *tzeracos peus de sos tzeracos*, il peggio dei servi, di una e tante Coste Smeralde, lo sfruttamento iniquo delle risorse ambientali e il folklore fatto diventare cosa deleteria, per succubi e loro mentori: in libri, in carta stampata, televisione e ora anche nei social. La cenere dei roghi è manna per la spocchia e per il cinismo di scrittori e intellettuali che quanto più meritano sprezzo tanto più li mettono a fare opinione. Questi sono i veri piromani, diversi governatori di ieri e quello di oggi, messo su dai leghisti che hanno a capo, pensate voi, Salvini, figlio di quell'immondo Bossi il cui nazionalismo da bavoso lumbard ha solleticato pure diversi nazionalisti identitari sardi.

Dicono che per *Queimada* (1969) , un discorso sul colonialismo, gli sceneggiatori Giorgio Arlorio e Franco Solinas con il regista Gillo Pontecorvo si siano ispirati e abbiano preso a modello diverse storie della Sardegna.

Queimada vuol dire bruciata.

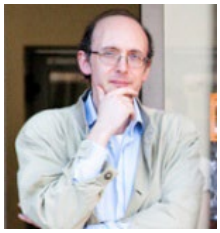
Eravamo partiti con *La hora de los hornos* che poco o niente c'entravano con *'Ocos*.

Invece svolgono la stessa trama.

Natalino Piras

I Diavoli e la censura, nel 2021 come nel 1971

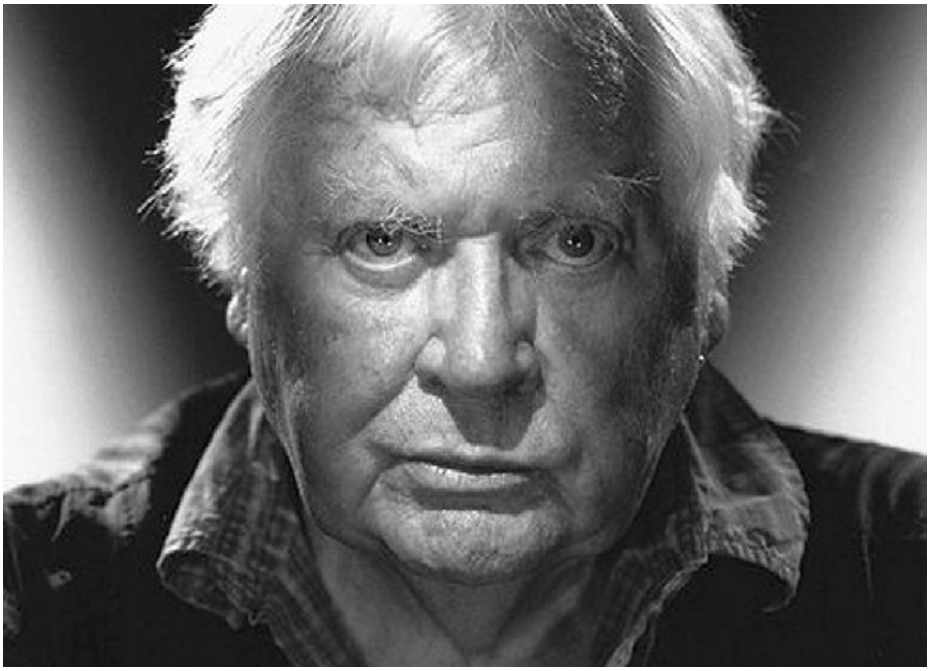
L'edizione integrale del film di Ken Russell, a causa del veto della Warner Bros, continua ad essere invisibile anche 50 anni dopo



Roberto Chiesi

Nel 1971 uscirono alcuni grandi film, che oggi, con altri titoli coevi, sono ormai considerati classici: *Il Decameron* di Pier Paolo Pasolini, *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*) di Stanley Kubrick, *Cane di paglia* (*Straw Dogs*) di Sam Peckinpah e *I diavoli* (*The Devils*, 1971) di Ken Russell. Questi film vennero accomunati da una sorte analoga: infatti sollevarono uno scandalo rovente, con denunce, sequestri, tagli inferti dalla censura, dissequestri. Ma oggi che la parola "scandalo" - ovviamente solo per quanto riguarda il cinema - è diventata un anacronismo, nonostante siano trascorsi ben cinquant'anni, non è ancora possibile vedere il film di Russell nella versione voluta dall'autore.

I diritti de *I Diavoli* appartengono ad una *major* statunitense, la Warner Bros, che, anche a distanza di tanto tempo e nonostante l'anniversario dall'uscita nelle sale – che oltretutto coincide con il decimo della scomparsa di Russell (1926-2011) - non permette che il film venga restaurato e reintegrato dei tagli effettuati a suo tempo. Non è servito a nulla neanche l'intervento di uno dei più celebri registi contemporanei, Guillermo del Toro, l'autore di *Il labirinto del fauno* (*El laberinto del fauno*, 2006) e *La forma dell'acqua - The Shape of Water* (*The Shape of Water*, 2017), che su "Hollywood Reporter" del 25 novembre 2014, ha denunciato il rifiuto della Warner di diffondere *I diavoli* nell'edizione originale, dichiarando: "È un vero atto di censura. Estremamente spudorato. Per me, questo film, ogni volta che lo guardo, lo vedo potente, bello, istericamente spasmodico e assolutamente selvaggio come la prima volta che l'ho visto. Quando ero più giovane, e avevo spazio nella mia memoria per tutto, ero in grado di citare a memoria quasi tutti i dialoghi del film". La Warner Bros, interpellata dalla stampa, rifiutò di replicare alle accuse del regista ma ha continuato ad ignorare il film. È probabile che questa situazione sia dovuta, oltre che all'indifferenza delle *major* statunitensi per il restauro (e la sorte in genere) dei film del patrimonio europeo, anche al carattere "politicamente scorretto" del film di Russell che è un virulento, sulfureo atto d'accusa contro il potere ecclesiastico e le sue collusioni con quello politico (monarchico, nella fattispecie), oltretutto basato su una storia vera.



Ken Russell (1927 - 2011)

Infatti il film rievoca un celebre episodio della storia francese, avvenuto nel XVII secolo, durante il regno di Luigi XIII, a Loudun, dove il curato Urbain Grandier aveva osato sfidare il cardinale Richelieu per difendere l'autonomia della sua città, in cui convivevano pacificamente cattolici e ugonotti. Fatto, quest'ultimo, assai sgradito a Richelieu, che perseguitava gli ugonotti.

Nel 1634, Richelieu sfruttò la furiosa isteria collettiva delle suore Orsoline, che accusarono il curato di Loudun di essere un intermediario di Satana, spacciandola per un caso di possessione demoniaca provocata da Grandier che venne torturato e bruciato vivo dopo un processo sommario e "truccato". Questa storia ispirò nel 1839 un racconto storico di Alexandre Dumas (adattato a teatro nel 1850), quindi un romanzo di Aldous Huxley (1952), che originò una pièce di John Whiting (1961) e un'opera di Krzysztof Penderecki (1969), mentre il film di Jerzy Kawalerowicz, *Madre Giovanna degli Angeli* (*Matka Joanna od Aniołów*, 1961), che evocava una vicenda analoga, era derivato da un racconto di Jarosław Iwaszkiewicz.

Ken Russell si era imposto nel cinema britannico per il suo notevole adattamento da un romanzo di David Herbert Lawrence, *Donne in amore* (*Women in Love*, 1969), caratterizzato da un'intensa carnalità, e per la sua provocatoria biografia di Čajkovskij, *L'altra faccia dell'amore* (*The Music Lovers*, 1970). Attinse la materia narrativa del suo quinto film dalla pièce di Whiting e dal romanzo di Huxley, per mettere in scena un affresco visionario, grottesco e barocco, che denuncia - alludendo anche all'età

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

contemporanea - la diabolica complicità fra chiesa e potere politico, pronti ad ogni mistificazione ed efferatezza.

In un contesto storico flagellato dalla peste, Russell contrappone i deliri di Madre Giovanna degli Angeli (un'allucinata, bravissima Vanessa Redgrave), succube della propria sessualità repressa e ossessionata dalla sua deformità fisica, all'erotismo libertino di padre Grandier (Oliver Reed, in una delle sue migliori interpretazioni), che non si avvede dei rischi cui lo espone la sua spregiudicatezza.

Per evocare una dimensione manicomiale e parossistica, il regista si avvalse anche dell'apporto di un giovane Derek Jarman che si ispirò a *Metropolis* di Lang e alle opere di Claude Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée e Giovanni Battista Piranesi, in scenari di grande impatto grafico, dominati da gelidi bianchi e neri valorizzati dalla magnifica, livida fotografia di David Watkin.

La natura provocatoria del film scatenò un clima da "caccia alle streghe", a cominciare dalla produzione, Warner Bros, che accusò ingiustamente il regista di non avere rispettato la sceneggiatura. Russell dovette affrontare poi un'aspra battaglia contro il British Board of Film Censors – all'epoca dominato da una lobby, Nationwide Festival of Light, di moralisti bigotti e intransigenti - che lo costrinse a tagliare interamente una sequenza (un'orgia dove le suore, completamente nude, si avventano su un gigantesco crocefisso e lo usano per masturbarsi) e a ridurne altre. Nonostante i tagli, il film venne denigrato da numerosi giornali britannici e fu vietata la proiezione nelle città e contee di Blackpool, Bradford, Cambridge, Cornwall, Dundee, Dunfermline, Eastbourne, Glasgow, Manchester, Nottingham, Plymouth, Southend-on Sea, Surrey, Swindon, Tunbridge Wells, Wakefield e Worthing.

Proposto al Comitato di selezione della XXXII Mostra di Venezia, diretta da Gian Luigi Rondi, *I diavoli* venne apprezzato all'unanimità dai suoi membri - fra i quali Alessandro Blasetti, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti e Valerio Zurlini.

Rondi accettò con riserve la loro decisione ma si premunì di avvisare il Patriarca di Venezia e di assicurargli che il film sarebbe stato proiettato solo al Palazzo del Cinema. Scoppiò ugualmente uno scandalo: il Centro Cattolico Cinematografico, l'"Osservatore romano" e buona parte della stampa, non solo cattolica, accusarono *I diavoli* di blasfemia, attaccando personalmente Rondi che però trovò il sostegno dell'OCIC. Il poeta e critico letterario Giovanni Raboni che sul quotidiano cattolico "Avvenire" aveva esaltato il film, venne licenziato dal giornale.

In Italia venne sequestrato e dissequestrato; il primo giudizio della commissione ministeriale di censura era di assoluzione ma travisava comicamente il significato del film: "La 1ª sezione della Commissione di revisione cinematografica, visionato il film il giorno 7 settembre 1972 [quindi un anno dopo la presentazione alla Mostra del cinema di Venezia] (...) all'unanimità osserva che il film ha carattere artistico. A questo giudizio la Commissione perviene dopo avere dettagliatamente vagliato la vicenda filmata [*sic*]; la quale riguardata [*sic*] appunto nella sua interezza, e non soltanto nei particolari descrittivi di singole situazioni (deliri, sevizie, violenze, orge) cerca di cogliere, nella immaginazione del regista, i motivi secolari della lotta tra il bene (Dio) [*sic*] e il male (il diavolo)", laddove Russell voleva dire esattamente il contrario, ossia che non esiste nessuna dimensione sovrannaturale, nessuna presenza demoniaca e il male sono gli uomini, nella fattispecie Richelieu, la chiesa cattolica e la monarchia sua complice.

Negli Stati Uniti, come era prevedibile, il film subì altri tagli e venne presentato come un *horror*, in Finlandia venne proibito per quarant'anni e ne fu autorizzata la distribuzione soltanto nel 2011.

Nella sua autobiografia, il regista ricorda che "ironicamente, uno dei più grandi difensori del film fu il reverendo Gene D. Phillips della Compagnia di Gesù. Tenne lezioni su *I diavoli* alla Loyola University". Il British Film Institute ha clandestinamente proiettato la versione integrale nell'ambito di proiezioni private e ha curato un'edizione dvd ricca di extra con la versione distribuita a suo tempo nel Regno Unito di 111 minuti, ovviamente quella tagliata. In compenso, una delle sequenze tagliate (l'orgia delle suore con il crocefisso di legno), è visibile a tutti su youtube, almeno per ora.

Roberto Chiesi

Clara Calamai, la diva che con il suo seno nudo sconvolse l'Italia fascista

Una delle attrici simbolo del cinema italiano degli anni '40

Pierfranco Bianchetti

É il 1941 nel pieno della seconda guerra mondiale, quando il regista Alessandro Blasetti gira il film *La cena delle beffe*, tratto dal dramma omonimo di Sam Benelli, protagonisti Clara Calamai e Amedeo Nazzari. Il copione prevede una scena nella quale l'attrice mostra il suo seno nudo. Dopo aver fatto sgomberare il set, la Calamai, l'operatore alla macchina e Amedeo, sono pronti per il primo ciak. "Così girammo la scena, non ricordo se una volta o due- raccontava la Calamai-, ma il giorno dopo seppi che a guardare c'erano appostate decine di persone sulle transenne, ma dietro le lampade".

Quella che sarà la maggiore diva del ventennio fascista nasce a Prato il 7 settembre 1909, figlia di un capostazione. A diciott'anni tenta il suicidio per amore di un uomo benestante e maturo, che, pur amandola, rifiuta il matrimonio.

La ragazza, bella e affascinante superata la crisi e su consiglio di un'amica, parte per Roma accompagnata dalla madre, sperando di poter sottoporsi a qualche provino cinematografico, ma è fortunata perché presto (dopo aver frequentato per un breve periodo il Centro Sperimentale di Cinematografia) ottiene un ruolo nel 1938, con il nome di Clara Mais, nel film *Pietro Micca* di Aldo Vergano, dove interpreta una nobildonna piemontese. Successivamente è sul set di *Ettore Fieramosca* per la regia di Alessandro Blasetti con i costumi realizzati dall'ottimo Gino Sensani.

Già in queste prime esperienze l'attrice dimostra davanti alla cinepresa il suo portamento elegante e disinvolto. La sua carriera prosegue con altri film di costume (*Il fornaretto di Venezia*, 1939; *Boccaccio*, 1940) e in pellicole d'ambientazione moderna, quali *Io suo padre* e *L'eredità in corsa*, entrambi del 1939.

La sua bellezza mediterranea, capelli e occhi scuri e stupendi occhi accattivanti e il suo talento, ne fanno una diva al pari di Doris Duranti, Assia Noris, Elsa De Giorgi, Maria Denis.

In quegli anni grazie alla forte riduzione dei prodotti hollywoodiani bloccati dalla guerra in corso, il cinema di casa nostra valorizza maggiormente i suoi divi. Clara è protagonista di due film di grande successo, *Addio giovinezza*, 1940 di Ferdinando Maria Poggioli nel ruolo di Elena, una donna di grande fascino che fa innamorare perdutamente lo studente Mario e *La cena delle beffe*, 1941, l'opera- scandalo che turba i sogni dei maschi italiani (Amedeo Nazzari strappando alla sua partner il lenzuolo lasciando nudo per pochi secondi il suo seno, diventa l'uomo più invidiato d'Italia!).

Ormai popolarissima la diva gira ancora una serie di film in costume: *Manovre d'amore*, 1941, di Gennaro Righelli, *Caravaggio*, 1941 di Goffredo Alessandrini, *I mariti*, 1941 di Camillo Mastrocinque. E poi ancora pellicole di ambientazione contemporanea come *L'avventuriera del piano di sopra*, 1941 di Raffaello Matarazzo e *Luce nelle tenebre*, 1941 di Mario Mattoli.

Clara Calamai "La-cena delle beffe" (1942) di Alessandro Blasetti. Primo seno nudo nella storia del cinema italiano. di soli 18 fotogrammi

Il 1942 è l'anno che regala a Clara Calamai un posto d'onore nella storia del cinema italiano. Luchino Visconti la sceglie, dopo aver rinunciato ad Anna Magnani perché incinta, per il suo capolavoro *Ossessione*, ispirato al romanzo di James Cain *Il postino suona sempre due volte*, con la sceneggiatura di Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini e di Visconti, girato dal giugno al novembre 1942 nella bassa padana, a Ferrara e Ancona. Clara nella finzione è Giovanna, la giovane moglie di un gestore di nome Bragana (Juan De Landa), che si innamora di Gino Costa (Massimo Girotti), un disoccupato. I due amanti organizzano un piano per eliminare il marito, ma le cose non andranno come previsto...

La pellicola ambientata in un'Italia povera e ben diversa da quella rappresentata nelle commedie edulcorate dei "telefoni bianchi", viene presentata nell'estate 1943 a Roma, in una serata organizzata con il patrocinio della Rivista *Cinema* diretta da Vittorio Mussolini.

"Ossessione" (1943) di Luchino Visconti

Clara Calamai, 1955, per questo costume (uno dei primi due pezzi) venne addirittura arrestata dai carabinieri

Ossessione, distribuito successivamente nelle sale, subisce però molti veti imposti da autorità locali e dalla Chiesa. Dopo l'8 settembre l'opera continua a circolare in versioni accorciate, ma è solo dopo la Liberazione che viene programmato integralmente.

La carriera di Clara Calamai prosegue nel dopoguerra, ma il cinema non le offrirà più ruoli di grande prestigio. Nel 1946 l'attrice vince comunque il Nastro d'Argento per *Adultera*, di Dulio Coletti e partecipa a diversi film non di primissimo ordine, quali *Il tiranno di Padova*, *Amanti senza amore*, *Quando gli angeli dormono*. Nel '51 è la moglie di un farmacista patriota nel film d'ambientazione risorgimentale *Romanticismo* di Clemente Fracassi, ma è solo Visconti, che nel 1957 le dà un'altra occasione con il ruolo della prostituta in *Le notti bianche*.

Ritiratasi dalle scene, l'ex diva accetta con grande gioia di tornare sul set nel 1975 sotto la direzione di Dario Argento in *Profondo rosso*, per interpretare con bravura la parte di un'anziana attrice, un'assassina psicopatica.

Clara Calamai muore a Rimini il 28 settembre 1998 e la sua scomparsa non passa inosservata. Il più potente sex symbol del cinema del ventennio, ma anche la diva del neorealismo, vive sempre nella memoria di tutti i cinefili italiani.

Pierfranco Bianchetti

Clara Calamari in "Profondo Rosso" (1975) di Dario Argento, nella scena finale. Interpreta la madre di Carlo, ultima pellicola interpretata dall'attrice

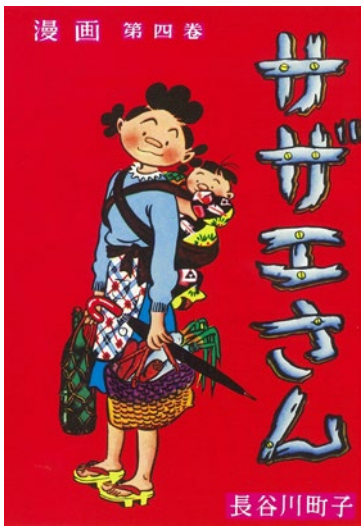
Sazae-san, la striscia per famiglie sulle famiglie

Ali Raffaele Matar

Veniva inaugurata con un monografico su Corto Maltese, nel Febbraio 2003, la collana dei *Classici del fumetto* di Repubblica. Una collana ambiziosa che avrebbe accompagnato per un anno la testata giornalistica più letta del Paese, sdoganando la nona arte nelle case degli italiani, senza limitarsi alle strisce più blasonate come i Peanuts, Mafalda e Tintin, ma rendendo accessibili i capolavori di Spiegelman, Moebius, Eisner e dei nostrani Altan, Crepax e Toppi. Un'ode alla versatilità di un linguaggio ancora spesso sottovalutato. Eppure, un difetto lo aveva, questa collana: trascurava quasi del tutto il versante nipponico. Su sessanta uscite dedicate al fumetto statunitense, italiano, francese e argentino, soltanto una si focalizzava su un autore giapponese: Taniguchi Jiro. Non certo un ambasciatore dei classici del Sol Levante. Un'operazione editoriale finalizzata a diffondere la cultura del fumetto avrebbe piuttosto dovuto far conoscere nel Bel Paese un vero classico d'autrefois: *Sazae-san*, la striscia più iconica del Sol Levante. Ma così non è stato. E, a decenni da allora, continua a essere paradossalmente sconosciuta fuori dai confini asiatici. Una mancanza culturale ingiustificabile, considerato il valore storico e artistico di una delle prime opere a fumetti di successo realizzate da una donna a partire dagli anni Quaranta, in un settore monopolizzato da autori ed editori uomini. Si azzardi a immaginare quanto saremmo culturalmente più poveri se le strisce di Schulz fossero rimaste inedite. Sarebbe impensabile una dimensione in cui la filosofia di Snoopy, Linus e Charlie Brown risulti a tutti sconosciuta. Tuttavia, è questa la sorte toccata all'omologo giapponese dei Peanuts. Estremamente popolare in patria, la *signora Sazae* (il suffisso "*san*" del titolo ricorda ai lettori che la protagonista è una donna sposata, un'adulta rispetto ai suoi fratelli ancora bambini), comune casalinga dall'eccentrica capigliatura, ha conquistato intere generazioni con le buffe vicissitudini della sua famiglia allargata. Una striscia di quattro vignette al giorno per tre decadi. Anni di cambiamenti sociali radicali, dall'occupazione americana iniziata con la fine della guerra al boom economico e tecnologico degli anni Sessanta e Settanta, in cui si ironizza sulle abitudini tradizionali e sulle novità importate dall'Occidente, con candore, sensibilità e delicatezza. Disegnate da Hasegawa Machiko, dal 1946 al 1974, prima per un giornale locale poi per il quotidiano progressista Asahi Shimbun, queste strisce per famiglie restano tuttora modernissime. Non si fanno anacronistiche neanche quando sullo sfondo spuntano vecchi strumenti entrati in disuso o situazioni oggi impensabili, come camminare per isolati in cerca di una cabina telefonica o correre dai vicini a chiedere l'ora, quando l'unico orologio di casa è in panne. O ancora, organizzare matrimoni combinati (*omiai*) per fuggire all'onta del celibato o fare la fila per una razione di riso, per poi non sapere come trasportarla sulle proprie spalle per chilometri. Queste e mille altre non sono che componenti cronologiche di un quadro umano smodatamente più ampio che, di epoca in epoca, sono servite come pretesto per analizzare comportamenti e dinamiche sociali, indipendentemente dal tempo e dallo spazio. Lo studio delle interazioni familiari alla base delle vignette di Sazae-san ha il fine ultimo di rassicurare il lettore, di qualunque ceto, sesso, età e nazionalità, dimostrando l'universalità della condizione umana. Quasi a voler rimarcare che quello che viviamo in ogni momento con parenti, vicini e colleghi accade anche a chiunque altro. Disparate sono le tematiche sviscerate dall'autrice, nel corso delle migliaia di strisce realizzate. Il divario generazionale, l'ingenuità tipica dei bambini, le costrizioni socio-normative, l'ossessiva necessità tipicamente nipponica del dover ostentare una perenne cordialità con conoscenti ed estranei, fino ad arrivare a destrutturare il ruolo stesso dell'uomo e della donna nel Giappone della rinascita post-bellica. Ricorrono spesso strisce in cui Namihei, padre di Sazae, deve sforzarsi di apparire particolarmente severo con sé stesso e con gli altri componenti familiari, pur di rispettare il ruolo assegnatogli dalla gerarchia patriarcale, anche a costo di essere ridicolo. Altre strisce, invece, fanno luce sul mutamento della figura femminile tra le mura domestiche. Particolarmente esemplificativa è una striscia in cui Sazae insegue un topo con la scopa mentre suo marito, temendo l'animale, si rannicchia a terra lasciando fare alla moglie. La situazione degenera quando una vicina, alla vista della situazione, crede che Sazae abbia la consuetudine di usare le mani con suo marito e corre ad informare le donne del vicinato dello "scandalo". La famiglia, d'altronde, è da sempre un tema cardine della poetica nipponica. Basti considerare la mole letteraria, fumettistica e cinematografica in merito, che ha spinto gli studiosi di cinema a inventare un'apposita corrente, lo *Shomin-geki*, per etichettare quei lungometraggi che narrano la quotidianità e i drammi di famiglie comuni. Sarebbe forse un'esagerazione ritenere "femminista" l'opera di Hasegawa Machiko, tuttavia, per il fatto di aver contribuito a generare una nuova idea di famiglia agli occhi di una popolazione martoriata dalla sconfitta della guerra, rimuovendo il paradigma ipocrita di un modello esemplare da imitare e maturando l'idea secondo cui ogni mancanza in famiglia può essere accettata con garbo e rispetto, a Sazae-san va concesso un posto nell'Olimpo delle strisce più importanti al mondo.

Sazae-san vignetta

Copertina del primo volume di Sazae-san



Copertina di un altro volume di vignette di Sazae-san

Poster che pubblicizza l'edizione in volumi di Sazae-san

Ali Raffaele Matar

Festival

Premio Marzocco d'oro alla carriera del 39° ValdarnoCinema Film Festival ad Antonio Capuano

Paolo Minuto

Il Premio alla carriera deve essere inteso sempre come un Premio ad una carriera notevole ma ancora in corso. Il Premio è un riconoscimento, un mettere in luce ciò che già splende sullo schermo da molti anni ma anche un illuminare ciò che merita apprezzamento ma che non si trova altrettanto in vista.

Assegnare il Premio Marzocco d'oro alla carriera ad Antonio Capuano significa riconoscere ad un autore indipendente il merito di trent'anni di carriera portata avanti con l'ostinazione di chi non ha voluto mai essere dipendente da nessuno. È il premio a chi come regista ha sempre avuto il pubblico come interlocutore privilegiato, così come da docente ha avuto gli studenti (insegnava Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Napoli) come interlocutori privilegiati.

Cineasta creativo e originale ha sempre scelto un approccio diverso per ognuno dei suoi film, nessuno dunque uguale all'altro come accade invece in molte filmografie di autori pur notevoli. Antonio Capuano apparentemente schivo è generosissimo nel dialogare con il pubblico dopo ogni proiezione di un suo film, occasioni a cui tiene ad essere presente il più possibile. Proprio questa scelta della sala e del grande schermo, e conseguentemente della comunità del pubblico che lì si raduna e che lì stesso discute, scelta rimasta e difesa coerentemente per tutti i trent'anni della sua carriera, rende Capuano un autore degno della storia prestigiosa del Marzocco d'oro del ValdarnoCinema Film Festival. (dal 6 al 10 ottobre a San Giovanni Valdarno al Cinema Teatro Masaccio)

Le storie raccontate nei film da Capuano sono spesso storie vere, ma riformate narrativamente e rese credibili e profonde anche nel quadro espressivo cinematografico. Ogni personaggio di Capuano dopo la visione di un suo film ci sembrerà di conoscerlo per sempre, tanto alta è la carica insieme umana e sociale della sua rappresentazione sul grande schermo, tanto è vera e concreta la passione personale, di sofferenza e di gioia a seconda della fasi narrative e dei casi narrati. Da Vito (Vito e gli altri, 1991) a Nunzio Pianese (Pianese Nunzio 14 anni a maggio, 1996) da Irene (L'amore buio, 2010) all'ultimo, finora, Maria Serra (Il buco in testa, 2020, che sarà proiettato al cinema Masaccio sabato 9 ottobre in occasione del conferimento del Premio al regista).

Il Premio Marzocco d'oro 2021 Antonio Capuano nato a Napoli nel 1940

Locandina 30° edizione realizzata da Marco Veneri

Il Premio alla carriera Marzocco d'oro del ValdarnoCinema Film Festival del 2021 è assegnato dunque ad Antonio Capuano per la coerenza artistica e di politica culturale, entrambe portate avanti per trent'anni da vero indipendente. E così continuerà.

Tonino De Pace in questo numero di **Diari di Cineclub** analizza l'opera di Capuano dal punto di vista più strettamente critico, buona lettura.

Paolo Minuto
(Direttore Artistico ValdarnoCinema Film Festival)

www.valdarnocinemafilmfestival.it/
Diari di Cineclub | Media partner

Festival

Il cinema di Capuano tra riscrittura del reale e cristologica tragedia

Tonino De Pace

Non ci si sottrae al fascino quasi istintivo del cinema di Antonio Capuano, non ci si sottrae a quella sua intensità e diversità narrativa, quella stessa modalità narrativa sospesa tra la folgorazione di una singolare difformità, che segnala la sua verace appartenenza alla città di Napoli, e un sincero afflato partecipativo, che così raramente si sente altrove. Forse sono queste le ragioni per cui i film di Antonio Capuano, così anomali e personali, reinventano il reale trasformando radicalmente ogni senso del luogo e ogni funzione puramente narrativa dei suoi personaggi. È su questa diversità narrativa che i suoi personaggi smettono di essere figure dell'invenzione o protagonisti da palcoscenico, ma diventano portatori di quella complessa umanità frutto della misteriosa e irrazionale anima partenopea. Personaggi tragici e a volte giganteschi nella loro epica destinazione al male (*Luna rossa*, 2001) o ancora redenti nella loro pacificazione con il passato (*L'amore buio*, 2010, *Il buco in testa*, 2020), vittime di una violenza invisibile e inarrestabile (*Vito e gli altri*, 1991, *Pianese Nunzio*, 1996) oppure anime purificate da ogni male assorbite dentro un paesaggio infernale (*Bagnoli jungle*, 2015).

Si torna a riflettere sul cinema di Antonio Capuano anche in occasione dell'edizione 2021 di ValdarnoCinema. Il regista, in quella occasione, riceverà il premio Marzocco e sarà un'ulteriore occasione per volgere l'attenzione verso il suo lavoro sotterraneo e appartato. Per la maggior parte i suoi racconti partono sempre da un fatto di cronaca, da più fatti di cronaca, attingono al cuore di un Paese segreto e svergognato. I suoi film entrano senza troppe esitazioni dentro questi labirinti dove dentro ci trovi la violenza e i sentimenti, l'amore profondo e l'anarchia delle forme, paesaggi umani e fisici devastati e forse una ragazza che in tutù balla vicino ad un cumulo di spazzatura esprimendo con una immagine spontanea e iconica, l'ideale di bellezza che assorbe ogni male. Capuano attinge dunque a quella realtà invisibile, che nel suo sguardo si svuota della banale cronaca per assurgere sempre alla drammatica superiorità delle strutture tragiche. Il suo cinema così antico nella sua genetica, diventa modernissimo nell'espressione e in quegli esiti così intimi, quasi una luce gettata dentro l'ombra scura dei caratteri dei suoi personaggi. Cinema dotato di una innata e sfrontata *crudezza*, che traduce con sapienza e generosa volontà di comprendere, l'inquietudine che come un silenzioso bradisismo muove i comportamenti dei suoi personaggi che popolano Napoli, cupo palcoscenico dentro il quale i misfatti appartengono all'anima e non alla cronaca. Il reale di Capuano è dunque l'invisibilità, i suoi film servono alla chimica della visibilità, servono a catalizzare la luce e l'evento. È in questo cinema da processo fotografico, che dal negativo porta al positivo, che il regista napoletano sembra rivendicare, ma quasi in silenzio, quella diversità che anima da sempre le immagini dei suoi film. Quella di Capuano, complessivamente considerata, resta una filmografia antagonista, naturalmente e istintivamente opposta non solo ad ogni banale folclore, ma soprattutto lontana da ogni mistificazione che, nel bene e nel male, racconti Napoli e i napoletani, attraverso la consuetudine della malavita organizzata o facendo spettacolo di una irresoluta e stancante cronaca. Capuano si tiene lontano da ogni consumata icona comunicativa, che con l'abuso di una narrazione ormai stantia, restituisce un'immagine a volte stucchevole della città. Il suo cinema, invece, punta ad altro, rovescia la prospettiva di ogni comunicazione indagando sulla capovolta morale dei suoi personaggi. È comprendere questa drammatica e complessa esplicazione di un'etica irregolare che consente di incrociare il senso finale dell'articolato carattere dei suoi personaggi. Personaggi scabrosi e scomodi, lontani da ogni *originalità napoletana* che risolve il difficile vivere quotidiano. Per questo i suoi film, che a più livelli scandagliano le coscienze dei suoi personaggi, sembrano far sempre trasparire una specie di Cristo inquieto, consumato nel sacrificio dell'espiazione dalla colpa. Forse per queste ragioni il lavoro di Capuano si pone costantemente dalla parte del torto, da una prospettiva dalla quale nasce istintivo l'antagonismo delle forme e dei contenuti che diventa la materia vivente dei suoi film.

Capuano ci racconta altro di Napoli e getta l'occhio dove nessuno lo ha mai gettato in quell'anima tragica che dalle sue catacombe e dai cimiteri sotterranei sembra assorbire e contagiare i caratteri di una città che vive la violenza del quotidiano senza mai pacificarsi. Antonio Capuano ha saputo guardare e scovare la malattia segreta di Napoli e dei suoi abitanti, mostrando il male privato che si vive. Dentro questa epifania il suo cinema diventa sempre tragico e inevitabile.

Tonino De Pace

"Il buco in testa" (2020)

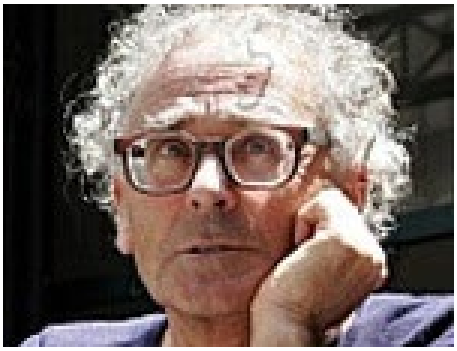
"Bagnoli jungle" (2015)

"Luna rossa" (2001)

"L'amore buio" 2010

"Pianese Nunzio, 14 anni a maggio" (1996)

"Vito e gli altri" (1991)



Antonio Capuano

Riace, tre anni dopo. Mimmo Lucano, la riscossa di un uomo perbene

Maurizio Del Bufalo

E' utile chiedersi, dopo tre anni dall'inizio delle vicende giudiziarie che hanno portato in tribunale Domenico Lucano, cosa resta del progetto Riace, del suo spirito innovatore, dei contenuti umanitari e di giustizia sociale a cui, talvolta, le leggi del nostro Paese si sono rivelate contrarie. E soprattutto dove va la vicenda umana di un riformista solitario, rivoluzionario, definito un fuorilegge senza reato.

Mi è capitato di visitare Riace in questi giorni caldissimi di luglio 2021, quando il termometro della piazza segnava impietosamente i 30 gradi nel pieno della notte locridea e Domenico sedeva davanti al bar, ormai chiuso, stravolto da un calore che sembrava invincibile, sussurandomi se ricordavo un'estate così infernale nel suo piccolo paese. Guardandolo nel buio della piazza vuota, a mia volta mi chiedevo, in silenzio, dove fossero finite le migliaia di persone che lo osannavamo e gridavano "Mimmo Lucano non si arresta!", perché mai da tre anni si fossero volatilizzati gli artisti, i poeti e i letterati, gli intellettuali di tutt'Italia che erano venuti a stringergli la mano per dirgli "resisti", animando un Festival che aveva raccolto le adesioni di tanta gente (non solo italiana) delusa dal modo di vivere che l'Europa ci propone e, spesso, ci impone.

Ho conosciuto quest'uomo straordinario dodici anni fa, lo ho seguito ed ammirato in silenzio e oggi lo ritrovo misteriosamente solo, perseguitato da preture e tribunali, mentre cerca di affermare la sua onestà amministrativa e intellettuale e soprattutto desideroso di ribadire la forza rivoluzionaria del suo agire concreto, a volte scomposto, ma pur sempre leale, limpido, che ha portato l'Italia "minore" all'attenzione delle cronache internazionali, mostrando la pericolosità di certa xenofobia evocata in Europa e la semplicità delle soluzioni messe in pratica in uno dei villaggi più poveri d'Europa. Incantato, anche un genio come Wim Wenders gli ha reso omaggio, seguito da decine di riviste e fondazioni, persino dal Papa, ma i soliti maestri della diffamazione hanno messo in moto la macchina del fango fino a farlo uscire dalle cronache e relegarlo nelle aule di un piccolo tribunale di provincia, in attesa di giudizio. Una strategia ormai collaudata per molti altri sindaci ed amministratori calabresi che continua ad avere successo, una trappola in cui "cadono" ancora tutori dell'ordine e magistrati, fortunatamente con alcune eccezioni. Un metodo di "lupara bianca" che in alcuni casi fa scomparire dalla scena politica persone perbene, quanto basta per cancellarne l'esempio e distruggerne le idee.

Parlandogli a lungo, ho avvertito che Domenico è indomito perché non accetta che ad un onesto servitore dello Stato vengano addebitate illazioni e calunnie senza fondamento; lui continua a credere nelle istituzioni che ha servito in maniera esemplare e spera che la giustizia recuperi quel gap di credibilità che rischia di allargarsi a dismisura fino ad inghiottire la gente come lui, che, nel servire la causa pubblica, ci ha messo la faccia e tutto quello che aveva. Domenico continua a credere nello Stato e nella Magistratura perché sono le "sue" istituzioni e, se dovessero tradirlo, per lui perderebbe di significato il senso di comunità che ha sorretto le sue battaglie.

C'e' sicuramente un'Italia che gli è ancora vicina e attende con ansia il 27 settembre, il giorno in cui sarà emessa la sentenza di primo grado del processo che lo vede imputato. E questa Italia aspetta un segnale per rimettersi in piedi e incamminarsi verso Riace e, stavolta, non fermarsi più. I treni per Reggio Calabria sono pronti a partire da Milano, Torino, Bologna, come nel lontano 1971 raccontato in musica da Giovanna Marini. I sindacati hanno perso l'energia di quel tempo ma la società civile è cresciuta e comincia a muoversi sulle proprie gambe, anche grazie ad avventure coraggiose come quelle di Riace.

Mimmo Lucano con Padre Alex Zanotelli, missionario Colombiano

Gianni Minà, Mimmo Lucano, Fiorella Mannoia

Il silenzio e la solitudine che circonda il piccolo paesino calabrese è solo apparente. Il rumore suscitato da questo progetto, nato alla fine del secolo scorso tra le mura sgretolate di piccoli centri abbandonati, è andato ormai oltre i limiti geografici della Locride e tante persone si chiedono se la singolare ostinazione di qualche giudice riuscirà a piegare la determinazione di quel piccolo uomo calabrese che si definisce "ex sindaco, ex democrazia proletaria, ex tutto" per sottolineare la sua appartenenza a quel popolo dei "nessuno" che qualcuno gli affibbiò per irriderlo... e che invece gli regalò la giusta dimensione.

Siamo in tanti a fare il conto alla rovescia di questo purgatorio, pronti a riprendere la strada lunga e ventosa della democrazia che non è certo quella delle lobby finanziarie o delle alchimie politiche post pandemiche. C'è una politica inossidabile, fatta di idee, di sogni e di concretezza che definisce Riace una "utopia possibile" e che non ha mai smesso di camminare sulle gambe della società civile italiana e tedesca, che vive negli equipaggi dei vascelli che solcano il Mediterraneo salvando vite umane e che crede ancora che la cooperazione tra i popoli non sia appannaggio esclusivo di politiche governative. E' questa politica che si nutre delle energie della società civile e ha bisogno di fondi, di solidarietà e delle speranze dei giovani che pretendono un altro futuro ed è la stessa politica che ha in mente Domenico Lucano, è la stessa che passa per Riace. Domenico può ancora contare su un discreto numero di amici che faranno in modo da tenere vivo il fuoco di questa esperienza e la sua solitudine è la cartina di tornasole di un processo di innovazione che ha il suo costo e deve essere pagato.

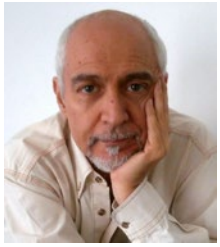
Chi scrive, avverte e divide il dolore di questo amico e non intende abbandonare né il sogno né la speranza che insieme con lui ha nutrito in questi anni, spesso in silenzio. La solitudine non fa paura quando il cuore è gonfio di sentimenti e di coraggio e siamo certi che basterà un segno per ripartire da Riace, anche con il cinema, animando nuovamente il progetto di una multiculturalità senza confini che riempirà nuovamente le strade della Calabria, collegandola al mondo attraverso il corridoio fatto di braccia e mani di tanti migranti.

E su queste strade ritroveremo una nuova Italia che nessuna pandemia ha ancora piegato, dove brillano il sorriso di Domenico e il suo saluto a pugno chiuso.

Maurizio Del Bufalo

I dimenticati #78

Renée Falconetti


Virgilio Zanolla

La storia del cinema è ricca di attori che hanno legato la loro immagine a un solo film, benché molti di essi abbiano preso parte anche ad altre pellicole; uno degli esempi più clamorosi è quello dell'attrice francese Renée Falconetti, della quale poco o nulla è giunto al grande pubblico: esso è indissolubilmente legato all'opera più celebre d'un grande regista.

Renée Jeanne Falconetti era nata nei sobborghi di Pantin, nell'Île-de-France, il 21 luglio 1892, primogenita del quarantunenne Paul-Pierre detto Peppetrone, nato in Corsica, a Sermano, e di Émilie Lucie Rose Antoinette Lacoste, nativa di Cahors nel Lot; dopo di lei, la coppia ebbe il figlio Charles. Quel matrimonio durò pochissimo, perché presto Lucie coi figli si allontanò dal marito, che stravagante, instabile e soggetto a istinti sadici fece ritorno nel paese natale. Donna buona, coraggiosa e pragmatica, Lucie Lacoste si dedicò alla loro educazione, e dopo molto tempo, ottenuto finalmente il divorzio, sposò Raymond Picart, suo compagno da diversi anni.

Renée Jeanne, che non vide mai più suo padre, ereditò da lui «l'impossibilità di separare l'amore dal dramma e un irresistibile tropismo verso la sventura e verso la distruzione» (così scrisse di lei la figlia Hélène nel libro Falconetti; Paris, Éditions du Cerf, 1987). Costretta a lavorare per mantenere la famiglia, nel 1905 Lucie mise la figlia tredicenne a pensione in un istituto di suore e Charles in un collegio dei Fratelli Maristi. Cinque anni dopo, quand'essi rientrarono a casa, avendo sviluppato un grande amore per lo spettacolo Renée avrebbe desiderato iscriversi al Conservatoire Nationale Supérieur de Musique et Danse di Parigi, ma tale propensione non era vista di buon occhio dalla madre. A diciott'anni

Renée Falconetti a 18 anni

trovò lavoro in una società internazionale, spostandosi nelle succursali ch'essa aveva ad Amburgo eppoi a Liverpool; qui ella conobbe il cinquantacinquenne Henri Goldstück (1855-1929), un immigrato lettone d'origine ebraica che nel 1878 aveva fondato a Parigi la Société Générale de Surveillance (SGS), specializzata in servizi d'ispezione, verifica, analisi e certificazione: un'azienda che, oggi elvetica, dispone attualmente di 95.000 impiegati e oltre 2.000 tra uffici e laboratori in tutto il mondo; coproprietario della SGS, Goldstück era un uomo ricchissimo. Vedovo e padre d'una figlia, egli s'innamorò di Renée, e lei lo corrispose. Il risultato fu che tornati a Parigi la ragazza abbandonò la dimora familiare e si trasferì in un bell'appartamento ammobiliato in rue de Longchamps 156, naturalmente a

Renée Falconetti "La passione di Giovanna d'Arco" (1928)

spese di lui, che da allora divenne ad ogni effetto il suo protettore. Per prepararsi all'esame d'accesso al Conservatoire, nel biennio 1912-13 ella seguì i corsi di declamazione drammatica di due attori della Comédie-Française, Maurice de Féraudy ed Eugène Silvain. Nel '19, quando uscì dal Conservatoire, era ormai un'attrice - e una donna - fatta.

Benché fosse sinceramente legata a Goldstück, Renée non disdegnava le avventure: non si fece mancare nulla, con uomini di un certo rilievo sociale e penose conseguenze delle sue leggerezze. Sicché quando, nel '15, rimase incinta di Goldstück, sua madre le fece giurare che stavolta non avrebbe abortito. Ma Renée non era nata per essere madre: così in novembre, dopo la nascita di Hélène - che giocoforza risultò illegittima - affidò sua figlia alle cure di una tata: per fortuna Lucie Lacoste decise di allevare la nipote come fosse una seconda figlia. La verità era che Renée, la cui carriera artistica cominciava a decollare, non voleva si sapesse di Hélène per farsi credere più giovane, al punto che sui documenti era riuscita a falsificare la propria data di nascita, spostandola al 1896. «A mio riguardo - scrisse Hélène - ella in effetti non provava che un'assenza totale di sentimenti, una sorta di placida indifferenza»; al contrario di Lucie, «la mia vera madre».

Renée aveva esordito in teatro nel '19, con la compagnia del teatro Odéon, ne L'Arlesienne di Alphonse Daudet; a quell'epoca, era conosciuta anche col nome di Maria, o Marie, o Renée-Marie, o col solo cognome. Il primo ruolo importante le venne quell'anno, quando impersonò con successo la protagonista de *La Vie d'une femme* di Saint-Georges de Bouhélier, un dramma in quattro atti rappresentato all'Odéon a partire dal 7 febbraio. Due anni prima, Renée aveva debuttato davanti alla macchina da presa, in una particina, quella di Alice Barnave, nello short Le clown diretto e interpretato dal suo antico insegnante Féraudy; replicando quell'esperienza lo stesso anno ne *La Comtesse de Somerive* di Georges Denola e Jean Kemm, un film tratto dall'omonimo dramma (1872) di Théodore Barrière, del quale era protagonista l'attrice Hélène Plet.

Renée guardava anzitutto al teatro: e nel corso degli anni Venti, a Parigi, s'impose come una delle principali interpreti, calcando oltre a quello dell'Odéon anche altri quattordici palcoscenici della Ville Lumière, incluso quello della Comédie Française, dove approdò nel biennio '24-25. I ruoli che le diedero grande risalto furono quelli di Rosina ne *Le Barbier de Séville* di Beaumarchais ('24), di Bettine nell'omonima commedia di Alfred De Musset ('25), di Monique Lerbier ne *Le Garçonne* di Victor Margueritte ('26), di Marguerite ne *La dame aux camelias* di Alexandre Dumas fils ('28), di *Nina ne La Rouille* di Vladimir Kirchon e Andreï Ouspenski ('29), di Fedra nella *Phèdre* di Jean Racine e di Juliette in *Juliette ou la clé des songes* di Georges Neveux (entrambi '30). Le capitò anche d'innamorarsi d'un giovanissimo collega di grande avvenire, Charles Boyer: relazione che si concluse con un suo nuovo aborto.

Certo a causa del retaggio paterno, che le aveva lasciato strascichi e a volte le procurava penose turbe nella psiche, Renée sapeva rendere determinati stati d'animo con particolare sensibilità. Ad una delle sue recite assistè il regista danese Carl Theodor Dreyer, restando impressionato dalla sua naturalezza espressiva. Nel '27 egli era alla ricerca della protagonista femminile del suo nuovo film, *La passione di Giovanna d'Arco* (La passion de Jeanne d'Arc, 1928), commissionatogli dalla Société Général des Films e incentrato sul processo e la morte della giovanissima santa ed eroina lorenese, in base alla ricostruzione offerta da Joseph Delteil nel suo romanzo *Vie de Jeanne d'Arc* (1925); vedendo recitare Renée non ebbe alcun dubbio nel proporle subito la parte di Jeanne d'Arc, che in precedenza aveva pensato di offrire all'attrice americana Lillian Gish o alla parigina Madeleine Renaud.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

La Falconetti aveva allora trentacinque anni, ovvero sedici in più di quelli della pulzella d'Orléans nel 1431: ma lui non se ne preoccupò. Gl'interessava anzitutto la rispondenza psicologica dell'attrice col suo personaggio: ed egli la trovò «rustica, sincera e sofferente». Metodico, perfezionista, fece ripetere molte

Renée Falconetti (giugno 1928)

scene, in certi casi solo per ottenere in pochi fotogrammi, negli ossessivi primi piani, stagliati sul fondo neutro degl'interni che aveva fatto dipingere tutti di giallo, le giuste espressioni dei volti, nessuno dei quali venne sottoposto a truccatura. A Renée, in una scena, fece davvero tagliare i capelli, cortissimi, proprio come era stato imposto a Jeanne d'Arc, e per metterla in condizione di esprimere col viso la più ampia gamma di sentimenti, - ricordiamo che il film era muto, anche se proprio allora il sonoro muoveva i suoi primi passi nella settima arte - non omise alcuno strattagemma, tanto che in seguito qualche storico del cinema l'accusò di deliberato sadismo. Si disse che per trarre dalla sua interprete intense espressioni di disagio durante la scena del supplizio Dreyer la costrinse a posare i piedi su delle pietre aguzze, e le fece stringere le caviglie con una morsa: ma queste azioni egli le concordò prima con lei. Il risultato fu che Renée fornì un'interpretazione di stupefacente densità drammatica; fecero il resto il genio registico di Dreyer, la superba fotografia di Rudolph Maté e le essenziali scenografie di Hermann Warm e Jean Hugo, talché *La passione di Giovanna d'Arco* è considerato l'ultimo

Renée, Hélène e Jean Henri Falconetti

capolavoro del muto europeo, un film - ha scritto lo specialista Edvin Kau - di «puro sguardo», uno dei più grandi della storia del cinema.

Conclusa quell'esperienza, che fu la sua ultima davanti a un set e per l'aderenza psicologica al personaggio dové costarle grande fatica, Renée ritornò al teatro. Ma nel '29, con la morte di Goldstück, ella si sentì all'improvviso privata del suo mentore, dal quale peraltro ereditò un'ingente fortuna. Goldstück non s'era più ripreso dai postumi di un incidente automobilistico; egli avrebbe voluto lasciare ad Hélène (che pur essendo sua figlia, per la morale ipocrita di quei tempi non era mai stata da lui trattata come tale) un decimo della somma destinata alla madre, ma Renée insorse rivolgendogli queste incredibili parole: - "Chi avete avuto nel vostro letto, lei o me?" - . Per reagire alla sua dolorosa mancanza, lo stesso anno ella assunse la direzione (e con essa l'impegno registico) del Théâtre de l'Avenue, dove continuò a prodursi come attrice, nei citati *La Rouille* di Kirchon e Ouspenski ('29) e *Juliette ou la clé des songes* di Neveux ('30). Ma la gestione del teatro si rivelò fallimentare, cosicché nel '30 ella vi rinunciò, e per evitare i creditori si rifugiò in Svizzera. Nel frattempo, era di nuovo rimasta incinta, di un calzettaio ventiquattrenne (Hélène lo chiama «G. M.»), il quale, scoprì poi, per il colmo era fidanzato con un'altra: pazza di gelosia, un giorno che lui si trovava per strada con la promessa sposa Renée gli si presentò davanti e a lei disse, mostrandole il pancione: - Signorina, non lo sposi: è un mostro. Guardi cosa m'ha fatto! - Ma qualche mese dopo i due convolarono a nozze. Sempre più inviperita, dopo la nascita del figlio Jean Henri (7 febbraio '31), Renée, per pretendere legalmente da G. M. un assegno di mantenimento gl'intentò una causa per il riconoscimento di paternità.

Tornò in Francia e riprese a recitare *Fu Lorenzaccio* nell'omonimo dramma storico di De Musset (all'Odéon, nel '32), e nel '34, sempre all'Odéon e in un altro dramma storico, tornò a impersonare Jeanne d'Arc nell'opera omonima di Saint-Georges de Bouhélier. Aveva ormai drasticamente ridotto i suoi impegni attoriali. Apparve ancora ne *La Créature* di Ferdinand Bruckner ('35, Théâtre des Mathurins) e fu Andromaca ne *La guerre de Troie n'aura pas lieu* di Jean Giradoux, accanto al grande Louis Jouvet (id., Théâtre de l'Athénée). Nel '35 morì sua madre; disponendo ancora d'una certa agiatezza, poco tempo dopo Renée abbandonò il mondo dello spettacolo, e col figlio piccolo la stessa Francia, trasferendosi dapprima a Roma (1937-38), dove visse in hôtels di lusso dilapidando incautamente il lascito di Goldstück, quindi ritirandosi a vita privata a Losanna; soffriva d'insonnia, ed era soggetta a frequenti crisi depressive.

Lo spettro della povertà e lo scoppio della seconda guerra mondiale la spinsero a lasciare l'Europa, per recarsi col figlio in Sudamerica. Dapprima in Brasile, a Rio de Janeiro (marzo '42-giugno '43). Quindi in Argentina, a Buenos Aires; qui riprese a recitare in alcune rappresentazioni teatrali: *L'Otage* e *L'Échange* di Paul Claudel, *Les Monstres sacrés* di Jean Cocteau e *Le Carnaval des enfants* di Bouhélier. Era però vittima dei suoi sbalzi d'umore, e mostrava gravi insicurezze; inoltre da qualche tempo si trovava in grave sovrappeso, ciò che la disturbava profondamente. Fu così che decise d'imporsi una dieta molto radicale; ma il 12 dicembre '46 venne trovata morta; aveva cinquantaquattro anni, quattro mesi e ventun giorni. Non si è potuto accertare se la causa del decesso fu un collasso dovuto al rigido regime alimentare a cui ella s'era

Renée Falconetti a Buenos Aires

costretta, o un deliberato suicidio. È un fatto che l'instabilità mentale presente nel ramo paterno della famiglia, e che in certi periodi aveva toccato anche lei, si ripresentò più tardi in forma autodistruttiva nel nipote Gérard Jean Michel Nicolas, figlio di Hélène, attore-

Renée Falconetti a Rio de Janeiro (1943)

feticcio in sette film di Éric Rohmer col nome d'arte di Gérard Falconetti, morto suicida all'età di trentacinque anni e ventisei giorni, il 9 luglio 1984 a Parigi, gettandosi dalla Tour Montparnasse poco dopo avere appreso di essere stato infettato dall'AIDS; a quel gesto seguì il suicidio di suo padre, che poco tempo dopo si gettò in mare al largo di Portovecchio. Traslati in Francia, i resti di Renée Falconetti riposano nella sezione 16 del cimitero parigino di Montmartre. Alla figlia Hélène venne assegnata la tutela legale del fratello minorenne.

Virgilio Zanolla

A Classic Horror Story: un tentativo di riportare in auge il cinema italiano

Giacomo Napoli

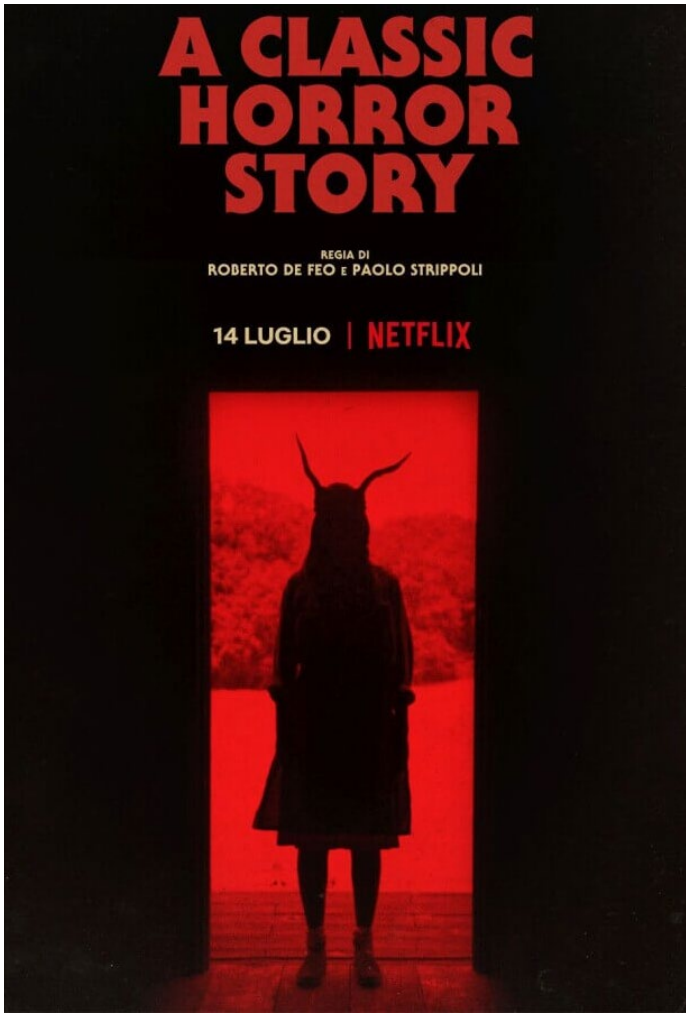
A Classic Horror Story è un film horror italiano molto recente (del 2021) diretto da Roberto De Feo e Paolo Strippoli. Due registi per un solo film? Ebbene sì e tra i produttori, pensate un po', c'è pure Iginio Straffi (ormai lanciatissimo nello showbusiness italico!), il tutto per creare una pellicola che, se da un lato ha il merito indiscutibile di tentare la rianimazione del genere horror in italia (misteriosamente deceduto da decenni), dall'altro mostra tutte le manchevolezze, o almeno quelle maggiori, di un sistema cinematografico basato sui diktat apolidi e sul manierismo di manierismo, ormai quasi del tutto inutilizzabile. Il film parte e procede molto bene, con l'esperienza della coppia registica al servizio dell'estetica e della grande cinematografia storica, con citazioni e richiami sia al primo Dario Argento che a Pupi Avati senza però dimenticare la lezione americana sul genere, con Sam Raimi, David Chronenberg e John Carpenter. La regia è fluida, la fotografia e il montaggio sono di ottimo livello e l'insieme degli attori, tutti italiani ad eccezione di quello che fa l'americano, funziona molto bene ed è saggiamente diretto, portando ogni singolo interprete a dare il massimo possibile di sé. Se si esclude infatti "il dottore", che non riesce ad andare oltre rispetto al solito carattere da serial poliziesco televisivo, tutti gli altri brillano, e non è poco.

Il problema maggiore dell'opera quindi non sta nella tecnica, molto superiore alla media, ma piuttosto nel suo stesso, incerto, senso di esistere. Questo claudicante vuoto filosofico ed escatologico si riflette sia nella prima metà in cui tutto sommato la trama regge, pur nelle sue prevedibili amenità, sia soprattutto nella seconda parte, foriera di colpi di scena e di improvvisi cambi di registro che a tratti stupiscono e a tratti disorientano lo spettatore, fino al tremendo "mozzino" finale, surreale e assolutamente superfluo e ingiustificato.

E parliamo proprio della storia, dato che il film, italiano, è orgogliosamente ambientato in Italia e nello specifico sul massiccio appenninico calabrese, nel profondo sud.

Un piccolo gruppo di persone eterogenee si trova a condividere un viaggio in car-sharing a bordo di un vecchio camper. La destinazione varia da caso a caso ma si tratta comunque di dover raggiungere la profonda Calabria, molto al di sotto di Catanzaro o Cosenza, e per farlo, seguendo una logica non molto chiara, decidono tranquillamente di fare la strada più lunga, isolata e disagevole possibile, seguendo le mulattiere dall'asfalto crepato che serpeggiano in mezzo ai fitti boschi mediterranei calcinati dal sole.

Ovviamente l'imprevisto è in agguato e ben presto si troveranno loro malgrado catapultati in un incubo surreale, che molto ricorda nella forma pellicole come *The Village*, *Midsommer* o *Blair Witch Project* con tanto di sirena anti-aerea stile *Silent Hill*. Una radura da cui non si può uscire, una dimensione parallela, una setta di contadini invasati e assassini che praticano sacrifici in onore di una celebre leggenda medioevale del sud Italia: quella relativa ai tre cavalieri spagnoli Osso, Mastrosso e Carcagnosso, che nella tradizione meridionale diedero origine rispettivamente alla Mafia, alla 'Ndrangheta e alla Camorra (niente meno!). Gli ingredienti per un classico horror-slasher ci sono tutti e non manca la surrealtà di un pizzico di fantascienza, quindi i due registi riescono abbastanza bene a confezionare un film prevedibile ma dignitoso... fino verso la metà dell'opera, quando la vera trama sbuca fuori e tutti i misteri vengono svelati. E questo sarebbe un bene se non fosse per l'incomprensibile accozzaglia di luoghi comuni (comunissimi da oltre vent'anni!) e di una retorica da bar, stantia e disgustosa, ignorando invece soluzioni più contemporanee a portata di mano (nostro malgrado l'Italia abbonda di soluzioni orrorifiche nuove e agghiaccianti in questi ultimi anni). Ma il film procede inesorabile e anzi, rincara la dose con un guizzo inaspettato e un deciso cambio di struttura! Ed ecco che improvvisamente tutto si trasforma in un capolavoro grandguignolesco sulla scia de *La Casa*, fino agli ultimi, allucinati, 4 minuti o giù di lì, in cui l'improvvisazione prende il sopravvento e tutta la pellicola si sfalda in una specie di maldestro e patetico tentativo di meta-cinema che oltrepassa il ridicolo involontario. Che dire su tutto ciò? Ardua sentenza. L'intenzione di resuscitare un certo cinema horror italiano c'è, ed è lodevole; questo, unito all'eccellenza tecnica e alla evidente esperienza di regia fornisce il buono di quest'opera che, saltellando con alti e bassi cacofonici, riesce comunque ad arrivare a compimento. Ma l'insistenza nel ficcare dentro retoriche antidiluviane, l'indecisione nel concludere coerentemente la pellicola e alcune trovate di cattivo gusto finiscono per compromettere in maniera sostanziale un'opera che altrimenti poteva molto ben funzionare. Consigliato agli amanti del genere e ai nostalgici argentiani.



Giacomo Napoli

Nel centenario della nascita

Sciascia e il cinema

Nel centenario della nascita dello scrittore, ricostruiamo il suo lungo e intenso rapporto con il cinema, con particolare riguardo ai film e agli sceneggiati televisivi tratti dai suoi romanzi, a due recenti Mostre e alle ultime pubblicazioni. Dai suoi romanzi nove film

Nino Genovese

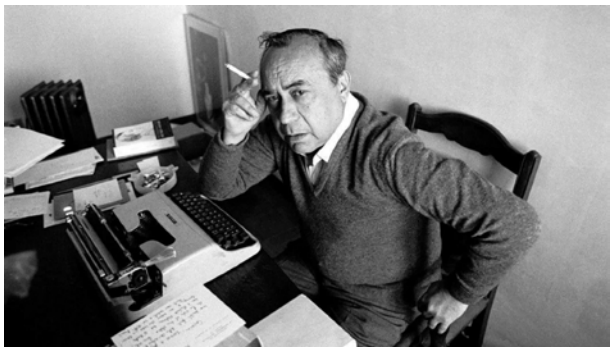
«*Per lui [Gesualdo Bufalino], per me, per altri della nostra generazione e della nostra vocazione, il cinema era allora tutto*. Tutto»; - «*Fin oltre i vent'anni sognai di fare il regista, il soggettista, lo sceneggiatore*»; - «*Per il modo di raccontare, di fare il racconto, credo di avere un debito più verso il cinema che verso la letteratura*».

Sono tre incisive e significative dichiarazioni di Leonardo Sciascia che, già da sole, possono contribuire a darci un'idea precisa dei rapporti tra il grande scrittore ed il cinema[1].

Ma non c'è solo questo: infatti, i romanzi e i racconti sono pieni zeppi di riferimenti al cinema, e così pure i saggi, parecchi articoli, le interviste, senza contare le consulenze e la partecipazione, in qualità di sceneggiatore, ad un film (anzi, a due), a dimostrazione di un amore profondo, durato tutta la vita.

Ed ecco un'altra citazione:

«[...] E c'era ogni sera il cinema. Filippo aveva una particolare abilità a colpire con uno sputo un due soldi a dieci passi di distanza, il muso di un gatto che se ne stava al sole, la pipa dei vecchi che stavano seduti a chiacchierare davanti al Circolo del Mutuo Soccorso. Io sbagliavo il bersaglio di un buon palmo, ma al cinema andava bene lo stesso, non c'era da sgarrare. Era un vecchio teatro, e ce ne andavamo sempre in loggione. Dall'alto, al buio, passavamo due ore a sputare in platea, ad ondate, con qualche minuto di intervallo, tra un attacco e l'altro; la voce dei colpiti si alzava violenta nel silenzio – le mamme puttane –. Tornava il silenzio, lo stappo di qualche bottiglia di gazosa; poi di nuovo – le mamme... – e anche la voce della guardia municipale veniva su minacciosa da quel pozzo – se vengo su vi squarto, quant'è vero Dio – ma noi stavamo certi che mai si sarebbe deciso a venir su. Quando nel film c'erano scene d'amore, cominciavamo a soffiar forte, come in preda a un desiderio incontenibile, o facevamo quel rumore di succhiare lumache, che voleva essere il suono dei baci; era una cosa che in loggione anche i grandi facevano. E anche questo suscitava le proteste della platea, ma con una certa indulgenza e compatimento – e che, stanno morendo? mai donne hanno visto, figli di puttane – non sospettando che gran parte di quel chiasso lo facevamo noi due, che nelle storie d'amore dei film trovavamo estro a sputare su quei baccalà che guardavano allochiti. [...]»[2]



Potrebbe essere la Bagheria di Giuseppe Tornatore, ed invece è la Racalmuto di Leonardo Sciascia; sembra un ricordo del regista di *Nuovo Cinema Paradiso* o – addirittura – una sequenza di quel film, ed è invece un ricordo del grande scrittore, nel racconto *La Zia d'America* (inserito nella raccolta *Gli Zii di Sicilia*, risalente al 1958), in cui Sciascia, anticipando di moltissimi anni Tornatore, rievoca il particolare, caratteristico e pittoresco ambiente del cinema di Racalmuto, dove aveva trascorso la sua infanzia e la sua giovinezza di spettatore.

E non è un caso che, proprio in riferimento a *Nuovo cinema Paradiso*, egli, sull'onda dei ricordi, riprenda il discorso di quel lontano racconto, riproponendolo in *C'era una volta il cinema*[3], in cui – con lo stile denso e conciso che caratterizza la sua scrittura – ci fa rivivere tutta l'epopea del cinema nel suo paese, dalle prime proiezioni all'arrivo del parlato: del cinema così come appariva agli occhi di un ragazzo «in un piccolo paese, isola nell'isola, della Sicilia interna»[4].

La prima proiezione cinematografica nel suo paese – ricorda Sciascia – avvenne all'epoca della spedizione del generale Nobile al Polo Nord, quando, su un grande lenzuolo alzato in piazza con supporti di fortuna, apparve il primo film che Racalmuto avesse mai visto.

Poi arrivò il cinematografo vero e proprio, in pianta stabile.

«Il piccolo, delizioso teatro comunale diventò (e ne ebbe lenta devastazione) cinema. Vi si facevano due proiezioni settimanali; il sabato e la domenica. I film erano chiamati "parti›"; una bellissima parte, per dire un bellissimo film. Si era, credo, nel 1929. Non ricordo con quale film si inaugurò il cinema; ma ne rivedo, vago e intermittente come nei sogni, dei primi piani con la faccia di Jack Holt. Ne venne a tutto il paese una passione, una febbre, per cui dal lunedì al venerdì o si parlava del film già visto o si vagheggiava e si facevano congetture su quello da vedere».[5]

Quindi, con l'invenzione del cinematografo e con la sua capillare diffusione in tutte le città e, pian piano, in tutti i centri abitati, il «piccolo, ma stupendo teatro» di Racalmuto, costruito nel 1875, era stato trasformato in sala cinematografica: un *iter*, questo, che aveva caratterizzato anche la "sorte" di tanti altri teatri che, in piena crisi di spettacoli, avevano trovato un rilancio grazie al successo sempre più incondizionato che il nuovo spettacolo stava riscuotendo, nell'ambito di tutti i ceti sociali.

Così come l'invenzione e la diffusione su larga scala della televisione (e, successivamente, l'avvento delle televisioni private, delle videocassette e, in epoca recente, dei dvd) non determinava *ipso-facto* (e, di fatto, non determinò) la morte del cinema, l'avvento del cinematografo non significava (e, di fatto, non significò) la fine del teatro, come molti "intellettuali" paventavano (tra questi, ad esempio, Luigi Pirandello) e come, tra le righe, anche Sciascia fa intuire: con l'arrivo del cinema – egli afferma – il piccolo teatro «ne ebbe lenta devastazione», là dove il riferimento, a mio avviso, non è solo al teatro come entità fisica, come luogo di rappresentazioni, che «aveva ospitato grandi compagnie drammatiche, e grandi attori avevano lasciato le loro firme alle pareti dei camerini», ma anche – più estensivamente – al Teatro, inteso come forma d'arte e di spettacolo.

Tuttavia, come il piccolo protagonista del film di Tornatore, anche Sciascia coltivava la sua grande passione per il cinema attraverso un rituale che, evidentemente, deve aver contraddistinto i comportamenti di tutti i ragazzi che, in qualsiasi epoca, siano stati attratti dal cinema:

segue a pag. successiva

1 *Per una globale messa a fuoco dei rapporti tra Sciascia e il cinema, ricordiamo, fra gli altri: Ghigo De Chiara, I cattivi rapporti fra Sciascia e il cinema, in AA.VV., Il teatro e i teatranti siciliani nel cinema [Incontri di studio avvenuti presso il Club della Stampa di Catania, 12-14 marzo 1981, organizzati dal Teatro Stabile, Catania 1981); E. Zocaro, Il cinema italiano e Leonardo Sciascia: un rapporto deludente, in AA.W., La teatralità nelle opere di Leonardo Sciascia [Incontri di Studio, Palazzo Bruca di Catania, 14-16 marzo 1986, organizzati dal Teatro Stabile di Catania], Catania 1987; AA.VV., Leonardo Sciascia, a cura di Sebastiano Gesù, ("Incontri con il cinema di Acicatena"), Giuseppe Maimone ed., Catania 1992; Sebastiano Gesù (a cura di), Le Maschere e i Sogni - Scritti di Leonardo Sciascia sul Cinema, Maimone ed., Catania 1992; Nino Genovese, Sciascia e il Cinema, in Lia Fava Guzzetta (a cura di), Nelle regioni dell'intelligenza - Omaggio a Leonardo Sciascia, Pungitopo ed., Marina di Patti (Messina) 1992, pp.101-114.*

2 *L. Sciascia, La Zia d'America, nel volume Gli Zii di Sicilia, Torino, Einaudi, 1975 (1 ed. 1958), pp. 13-14.*

3 *C'era una volta il cinema è stato pubblicato nel volume di L. Sciascia, Fatti diversi di storia letteraria e civile, Palermo, Sellerio, 1989, pp 118-123.*

4 *C'era una volta il cinema, cit., p. 118.*

5 *Ivi, pp. 119-120.*

segue da pag. precedente

«Poiché un mio zio, impiegato municipale, si occupava della gestione del cinema, io ero uno spettatore privilegiato; me ne stavo sempre in un palco e a volte addirittura in quello centrale, che era detto del podestà [. . .]. Quel palco aveva il vantaggio di essere accanto alla cabina di proiezione, dove negli intervalli sgusciavo non solo per far razzia dei frantumi di pellicola di cui si disseminava ad ogni proiezione ma riuscivo a convincere l'operatore, qualche volta, a tagliarmi un paio di fotogrammi dei più suggestivi. Ne avevo una collezione».[6]

Il piccolo protagonista di *Nuovo cinema Paradiso*, il piccolo Tornatore, il piccolo Sciascia e tanti altri piccoli di varie generazioni, compreso lo scrivente (*si licet in parvis*...).

Ecco perché tale film in nessun modo avrebbe potuto risultare sgradito a Sciascia, il quale, anzi, ne parla in termini estremamente positivi:

«Il film di Tornatore, pur riferendosi ad anni più al di qua, agli anni del "parlato", mi ha toccato e commosso nella memoria di anni più lontani; quelli del mio cinema, del mio vero cinema; il cinema che direi silenzioso piuttosto che muto. Me ne sono nutrito fin da quando, già in quasi tutto il mondo, imperava il parlato; per il vantaggio, direi, di stare in un paese dove tutto arrivava con grande ritardo [...]. Del cinema com'era, questo film di Tornatore è una specie di *requiem*. Del cinema qual era, del cinema che era parte delle nostre giornate e della nostra vita. Mi dicono che ce n'è altro di Ettore Scola, che non ho ancora visto, di uguale tema, di uguale malinconia. E non è un caso che i due *films* siano stati pensati e realizzati quasi contemporaneamente».[7]

Il riferimento è a *Splendor* di Ettore Scola, un film che – sia pure su un registro stilistico diverso, rispetto al film di Tornatore – è incentrato sullo stesso tema, sulla morte del cinema, sulla malinconia per un tempo passato, quando il cinema, ancora non sopraffatto, quasi fagocitato, dalle televisioni e dalle videocassette, costituiva qualcosa di veramente importante:

«Ogni anno riempivo un libretto di annotazioni sui *films* visti; avevo, prima che lo facessero i giornali, inventato una specie di votazione con asterischi; cinque il massimo voto. La cosa curiosa, scoperta qualche anno fa, è che Gesualdo Bufalino, che non conoscevo, faceva allora la stessa cosa. Non molto curiosa, a pensarci bene: perché per lui, per me, per altri della nostra generazione e della nostra vocazione, il cinema era allora tutto. *Tutto*».[8]

Il riferimento al quasi coetaneo (di pochi mesi più anziano) Gesualdo Bufalino, conosciuto in tarda età (nonostante la relativa vicinanza dei due paesi in cui abitavano, rispettivamente Racalmuto e Comiso, distanti poco più di 100 chilometri) rivela anche una notevole consonanza di interessi, di "passioni", rivolte in modo particolare verso il cinema, di cui entrambi apprezzavano soprattutto i film degli anni Trenta, che – oltretutto – avevano avuto un'importante funzione; per cui – come dice Gesualdo Bufalino, riferendosi proprio a Sciascia – «quelle esperienze di spettatore [...] servirono a sbloccare, a sprigionare il ragazzo dalla triplice clausura in cui viveva: della dittatura, dell'isola, della provincia. Furono, quei film, la lima nella pagnotta che permise a lui e a tanti altri la fuga dalla quarantena italiana e l'ingresso nell'Europa».

Sciascia – in questa sorta di *amarcord* cinematografico – ricorda anche il suo primo film parlato, visto a Palermo, nel 1933: *Il Segno della Croce*, che gli procurò «un senso di frastornazione, di stordimento», ma gli «piacque moltissimo», anche se ancora di più gli «piaceva tornare a vedere», al suo paese, «i vecchi smuti»[9]: ed anche se poi, studiando a Caltanissetta, supererà quel momento di «frastornazione» ed acquisirà l'abitudine di andare a vedere un film al giorno, «e a volte anche due», tuttavia egli rimarrà sempre attratto ed affascinato dal cinema muto, dalle dive di quell'epoca aurea.

C'è un film in particolare che gli rimane impresso, grazie al quale, addirittura, egli si accosta a Pirandello, il cui nome dice di non avere appreso dai libri di scuola, ma dai titoli di testa dello stesso film: *Il Fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier, che è del 1925, ma che Sciascia ricorda di aver visto tra il 1933 e il 1934. Poi, dopo averlo rivisto – com'egli stesso dice – a distanza di circa quarantacinque anni, «in una saletta degli "Archives du cinéma" di Bercy, a una trentina di chilometri da Parigi», ne parla ne *Il Volto sulla maschera*[10] ed anche nel più volte citato *Cera una volta il cinema*, a dimostrazione di un incontro assai fecondo di risultati, di un amore indimenticabile.

Di questo film, e del significato che esso ebbe nella sua vita, tratta in tanti altri "luoghi": ad esempio, ne *La Sicilia nel cinema*[11] che è una sorta di sintetica storia del cinema, "alla Sciascia" (se ci è consentita l'espressione), in cui - a suo dire – furono tre grandi scrittori siciliani, Elio Vittorini, Vitaliano Brancati e Salvatore Quasimodo, ad offrire, «più o meno direttamente», «tre diversi temi siciliani al cinema»: «La Sicilia come "mondo offeso"; la Sicilia come teatro della commedia erotica; la Sicilia come luogo di bellezza e di verità».

E infatti – come egli osserva in quest'ultima opera – questo film «segnò una svolta nel mio intendere il cinema, nell'amarlo, nel voler persino farlo (sin oltre i vent'anni sognai di fare il regista, il soggettista, lo sceneggiatore)»[12].

È chiaro che, dei due elementi entrambi presenti nel cinema fin dalle origini, quello documentaristico, realistico (la cosiddetta «linea Lumière») e quello fantastico ed immaginifico (la «linea Méliès»), è soprattutto il secondo a colpire la fantasia e l'immaginazione dei ragazzi di tutti i tempi, che pensano, magari, di poter diventare loro stessi gli autori di queste «belle favole», con la stessa semplicità con cui, quando si spegneva la luce, esse magicamente e miracolosamente si materializzavano, prendevano corpo e forma, sul bianco lenzuolo.

Essi ignoravano – naturalmente (e fortunatamente) – le rigide leggi della produzione, del mercato, della distribuzione, le enormi difficoltà che presiedono alla realizzazione di un film, che non è opera di un singolo (anche se, almeno in Europa, il regista, soprattutto quando è anche soggettista e sceneggiatore, ne è il vero autore), ma opera collettiva, che nasce dalla fatica e dalla collaborazione di tanti.

Di queste difficoltà si è reso conto, in concreto, Peppuccio Tornatore quando, cercando di realizzare i sogni dell'infanzia, si è buttato a capofitto nel mondo del cinema; di queste difficoltà, parecchi anni prima, si era reso conto lo stesso Sciascia, quando – pur non intraprendendo quella carriera registica cui, come abbiamo visto, idealmente aspirava – al cinema segue a avrebbe dato il suo apporto in qualità di consulente e di collaboratore alla sceneggiatura.

Ciò avvenne quando Florestano Vancini pensò di realizzare *Bronte - Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*, la rievocazione, cioè, di un episodio davvero poco noto (quello di un massacro perpetrato nella cittadina etnea di Bronte alla notizia dello sbarco di Garibaldi in Sicilia e della successiva repressione sommaria operata dai Garibaldini di Nino Bixio), di cui, presumibilmente, egli

segue a pag. successiva

6 *Ivi, p. 121*

7 *Ivi, p. 121 e p. 123.*

8 *Ivi, p. 122*

9 *Ivi, p. 122, passim*

10 *L. Sciascia, Il Volto sulla maschera, Mosjoukine-Mattia Pascal, Mondadori, Milano 1980; poi ristampato, con l'aggiunta di una "Postilla", in Cruciverba, Einaudi, Torino 1983, pp.182-201. Il saggio è incentrato sul film di Marcel L'Herbier e sull'interpretazione di Ivan Mosjoukine. Sull'attore russo, poi trasferitosi in Francia, Sciascia ritornerà nel volumetto Pirandello daIl'A alla Z, Supplemento al N. 26 dell'«Espresso», 6 luglio 1986, ripubblicato con il titolo Alfabeto pirandelliano, Adelphi, Milano 1989. Su quest'argomento cfr. anche: - Antonio Costa, Sciascia, Pirandello, Mosjoukine e le ombre cinematografiche di Mattia Pascal, in Nino Genovese e Sebastiano Gesù (a cura di), La Musa inquietante di Pirandello: il cinema, Bonanno, Acireale 1990, pp. 171-188; Antonio Di Grado, Dall'«esperimen!o» Mosjoukine al «paradosso» Sciascia, nello stesso libro, pp. 189-194.*

11 *L. Sciascia. La Sicilia nel cinema, in La Corda pazza – Scrittori e cose della Sicilia, Einaudi, Torino 1970*

12 *Ivi, p. 122*

segue da pag. precedente

aveva avuto sentore proprio attraverso Sciascia, che dei "fatti di Bronte" aveva parlato avvalendosi di fonti storiche e della novella *Libertà* di Giovanni Verga, incentrata (sia pure attraverso un'ottica un po' ambigua) su questi stessi episodi.[13]

Così, Leonardo Sciascia preparò un *treatment* (cioè il testo scritto), che poi venne messo da parte, anche per le tormentate vicende che accompagnarono l'*iter* del film, che venne realizzato nel 1972, dopo una lunghissima gestazione. Con un nuovo produttore (Mario Gallo), la sceneggiatura venne affidata, oltre che allo stesso Vancini, a Nicola Badalucco e a Fabio Carpi, che del "trattamento" di Sciascia accolsero solo due spunti (anche se molto significativi): quello in cui l'avv. Lombardo parla del significato della libertà (che Sciascia aveva mutuato da Verga) e quello dell'autodifesa dello stesso avv. Lombardo, nel corso del processo.[14]

Il film di Vancini è importante perché è forse la prima volta che un'opera cinematografica – anche per tutte le discussioni, le "prese di posizione" e le polemiche che l'accompagnarono – ha contribuito alla conoscenza di un episodio storico, fino ad allora relegato nella cerchia degli specialisti, degli addetti ai lavori, facendolo diventare di dominio pubblico e facendolo entrare anche nei normali manuali scolastici, dove fino a quel momento era stato sistematicamente ignorato: come a dire che, grazie a Vancini e ai suoi collaboratori (tra cui lo stesso Sciascia), "l'altra faccia del Risorgimento" fa il suo timido ingresso anche sui banchi di scuola.

Ma – a differenza di quanto si creda e si affermi comunemente – questa non è la sua unica collaborazione per il cinema; infatti, diversi anni prima, nel 1963, aveva collaborato – sia pure solo per la revisione dei dialoghi – anche a *La Smania addosso* di Marcello Andrei, attestato nei titoli di testa fra i "collaboratori alla sceneggiatura".

Per quanto riguarda, poi, i suoi rapporti con la televisione, essi – com'è noto (e come Sciascia ha avuto occasione di affermare ripetutamente) – non sono stati proprio idilliaci. Lo dimostra ulteriormente la seguente dichiarazione, tratta da un'intervista inedita: «[...] Io sono oggetto di televisione, non soggetto; sono vittima... La televisione non m'interessa, la detesto, non la vedo mai [...]»[15].

Tuttavia, in ambito televisivo, Sciascia collabora anche ad alcuni documentari, per i quali appronta il commento o dà la sua consulenza: *Gela antica e nuova* (1964) di Giuseppe Ferrara, *Con il cuore fermo, Sicilia* (1965) di Gianfranco Mingozzi; *Terremoto in Sicilia* (1968) di Michele Gandin; *Storia dell'emigrazione* (1972) di Alessandro Blasetti (episodio della serie *Il Lungo viaggio*); *La Sicilia*, all'interno del programma *L'Italia vista dal cielo* (1978) di Folco Quilici; *Il Duce in Sicilia* (1985); *Gli anniversari - Luigi Pirandello* (1987) di Ugo La Rosa); inoltre, partecipa alla trasmissione *Morte di un cron*ista (1979) in cui parla di Mauro De Mauro; al programma *La Paura* (1981) di Enzo Muzii; alla *Serata Garibaldi* (1982), condotta da Beniamino Placido; mentre è il protagonista del documentario di Vittorio Nevano, che s'intitola *Incontro con Leonardo Sciascia*.

Rilevante, poi, la collaborazione, in qualità di sceneggiatore, a *La singolare avventura di Francesco Maria* (1983), diretto da Enzo Muzii, per la terza rete della RAI, nell'ambito della serie *10 Racconti italiani*, tratto dall'omonimo racconto di Vitaliano Brancati (scrittore al quale Sciascia si sentiva particolarmente vicino) e inserito nella raccolta *Il Vecchio con gli stivali*.

Sempre per la televisione, occorre ricordare alcuni sceneggiati tratti da sue opere: *Candido* (1982) di Roberto Guicciardini; *A ciascuno il suo* (1982), ripresa televisiva della versione teatrale; *Western di cose nostre* (1983) di Pino Passalacqua, con Domenico Modugno (tratto da un racconto della raccolta *Il Mare color del vino*); *Gioco di società* di Giacomo Colli, con Alida Valli, ripreso da Nanni Loy nel 1989 (per Canale 5, girato in gran parte a Messina) e *Dalle parti degli infedeli* (1989).

E sono soltanto alcuni esempi che – sebbene non ostentino in alcun modo quel presenzialismo o protagonismo tipico di tanti personaggi dei nostri tempi – rivelano, tuttavia, che lo scrittore siciliano aveva raggiunto una fama ed una notorietà tali che – pur detestando la televisione – spesso non gli consentivano di sottrarvisi, come avrebbe desiderato.

Ed invece – come abbiamo visto – si può parlare di amore sviscerato ed autentico per il cinema vero e proprio: lo stesso scrittore, infatti, in un'intervista a Marcelle Padovani, afferma: «Per il modo di raccontare, di fare il racconto, credo di avere un debito più verso il cinema che verso la letteratura»[16].

D'altronde, se è vero – come scrive Alfredo Giuliani – che «molti dei più celebrati romanzi di Sciascia sembrano quasi belli e scritti per il cinema»[17], era chiaro che, proprio quel cinema che – fin dalle sue origini – si era mostrato sempre particolarmente vicino alle tematiche ispirategli dal mondo letterario, non potesse dimenticarsi della sua opera, così lineare, dal "taglio" così cinematografico (a dimostrazione di una assidua "frequentazione" filmica): tanto più che Sciascia, pian piano, stava diventando uno scrittore sempre più importante, e le sue storie di mafia, di delitti, di casi misteriosi, le sue rievocazioni, le sue lucide analisi saggistiche suscitavano discussioni a vari livelli, accentuate, successivamente, anche dai suoi interventi giornalistici (sul «Corriere della Sera», su «L'Espresso» e su altre testate), dalla sua partecipazione a dibattiti e conferenze, dalle interviste, dal suo impegno politico.

Così, nel 1967, Elio Petri – avvalendosi della sceneggiatura di Ugo Pirro – realizza *A ciascuno il suo*, prima riduzione per lo schermo di un romanzo di Sciascia, un film "di denuncia" sulla mafia, magistralmente interpretato da Gian Maria Volontè (di cui, nel 1983, Lamberto Puggelli realizza un *remake*, con Turi Ferro).

A distanza di circa un anno, nel 1968, un altro regista impegnato nel "civile", Damiano Damiani, realizza *Il Giorno della civetta*, un film, tratto dall'opera più nota di Sciascia, di cui costituisce forse una lettura certamente adatta al grande pubblico, che – attraverso la forza delle immagini – ebbe così una più precisa conoscenza di un fenomeno di cui aveva solo sentito parlare (peraltro, in anch'esso un film di "denuncia", girato avvalendosi di moduli stilistico-narrativi maniera assai adatti ad un

segue a pag. successiva

13 Sui "fatti di Bronte" la bibliografia è abbastanza nutrita. Rimandiamo solo a: - Benedetto Radice, Nino Bixio a Bronte, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», A. V11, fascicolo l, 1910; poi ripubblicato, per interessamento di Sciascia, nel volume Bixio a Bronte, Salvatore Sciascia ed., Caltanissetta-Roma 1963; L. Sciascia, I fatti di Bronte (1960), pubblicato in Pirandello e la Sicilia, Salvatore Sciascia ed., Caltanissetta-Roma 1961 (ll ed. 1968; ristampa 1983); ld. Verga e la libertà, in La corda pazza, cit.

14 La notizia mi è stata fornita, a suo tempo, da Nicola Badalucco, nel corso di un'amichevole conversazione (Noto, 24 novembre 1990) e mi è stata confermata personalmente da Florestano Vancini. Sarebbe interessante appurare se tra le carte di Sciascia sia stato conservato questo treatment. È da precisare, comunque, che il nome di Sciascia risulta ufficialmente tra gli sceneggiatori del film (N. Badalucco, F. Carpi, L. Sciascia, F. Vancini), mentre egli non è indicato tra gli autori del soggetto (che risultano Benedetto Benedetti, Fabio Carpi, Florestano Vancini), né appare tra le numerose fonti storico-bibliografiche citate nello stesso film.

15 L'intervista, assolutamente inedita, è stata effettuata da Roberto Lanzafame e Franco La Magna, a Catania, durante gli Incontri di studio di Palazzo Bruca (14-16 marzo 1986), organizzati dal Teatro Stabile proprio su Sciascia. Tuttavia - come ricorda lo stesso Sciascia, sempre nel corso di questa stessa conversazione - egli realizzò due «Interviste impossibili», una per la Radio ed una per la Televisione; la prima a Maria Sofia di Borbone, ultima regina di Napoli; la seconda a Napoleone; «esistono i testi scritti, di cui il primo è stato pubblicato nel volume che s'intitola, per l'appunto, Interviste impossibili edito da Bompiani, - dice Sciascia nell'intervista precedentemente citata – ma i programmi non sono stati realizzati perché pretendevano che andassi di persona alla radio e in televisione».

16 L. Sciascia, La Sicilia come metafora - Intervista di Marcelle Padovani, Mondadori, Milano 1979

17 A. Giuliani, Un narratore deliziosamente pettegolo, in «La Repubblica», 21 novembre 1989; poi in «Nuove Effemeridi», Palermo, A. III, n.9, 1990/I (Numero speciale dedicato a L. Sciascia), p. 99.

segue da pag. precedente

pubblico di massa, cui – d'altra parte – esso era prevalentemente indirizzato, che incontrò, indubbiamente, un grande successo, anche grazie all'interpretazione di attori noti, come Franco Nero, Claudia Cardinale, Lee J. Cobb e una formidabile *performance* di Tano Cimarosa (al suo esordio nel cinema).

Su questo film – sicuramente il più famoso tra quelli tratti da Sciascia – è stata allestita una bellissima Mostra (visitabile fino al 19 settembre), che raccoglie 120 istantanee scattate dal fotografo di scena Enrico Appetito, inaugurata nei locali della "Fondazione Sciascia" di Racalmuto, ma estesa anche agli spazi del Teatro

"Regina Margherita", del Municipio e delle principali strade del paese.

Inoltre, presso la Casa del Cinema di Taormina, è stata allestita la Mostra *Cinema e legalità - Omaggio a Leonardo Sciascia* ed è stato presentato il libro *Sciascia e il Cinema - Conversazioni con Fabrizio*, a cura di Fabrizio Catalano (che è il nipote di Sciascia) e Vincenzo Aronica, Edizioni di "Bianco e Nero" e Rubbettino (per il Centro Sperimentale di Cinematografia), febbraio 2021; poco prima (gennaio 2021), per i tipi di Adelphi, era stato pubblicato il libro *«Questo non è un racconto» - Scritti per il cinema e sul cinema* di Leonardo Sciascia, a cura di Paolo Squillacioti, che raccoglie i soggetti per tre film non realizzati e una sezione dedicata ai romanzi trasformati in film.

A proposito dei quali, ricordiamo la "terza riduzione", realizzata da Gianni Grimaldi, che affronta Sciascia su un terreno diverso, quello del costume, avvalendosi di un racconto, tutto "giocato" sul tema dell'onore, delle "corna", del tradimento, visti in chiave tra il grottesco ed il paradossale; nel film, che – come il racconto da cui è tratto – s'intitola *Un caso di coscienza*, tutto, però, è risolto in modo superficiale, per non dire banale.

Nel 1975, poi, c'è un film poco noto, che meriterebbe, però, di essere rivalutato: *Una vita venduta* di Aldo Florio, basato sul racconto *L'Antimonio*, che tratta – attraverso la storia di due siciliani andati a combattere in Spagna a fianco delle falangi franchiste – i drammi delle lotte fratricide, di cui la guerra di Spagna rappresenta un momento emblematico.

Nel 1976, Elio Petri ritorna a Sciascia con *Todo modo*, tratto dal romanzo omonimo, di cui egli si avvale soprattutto per una denuncia dei mali della società italiana del periodo.

Ed è ciò che, nello stesso 1976, fa Francesco Rosi, traendo da *Il Contesto* (un apologo politico, una metafora del potere, ambientata in un paese immaginario), il film *Cadaveri eccellenti*, che è invece volutamente "giostrato" sul terreno della cronaca italiana e delle drammatiche tensioni ideologiche e politiche, da cui, in quel periodo, il nostro paese era dilaniato.

Ed eccoci, quindi, agli ultimi film tratti da opere di Sciascia: *Porte aperte* di Gianni Amelio; *Una storia semplice* di Emidio Greco; tre film che, probabilmente, sarebbero piaciuti molto allo stesso scrittore, perché – a nostro avviso – hanno la capacità (apparentemente facile, in effetti difficile da ottenere) di riproporre lo spirito, la sostanza dell'opera letteraria, senza seguirne – in maniera pedissequa – la trama, la vicenda.

Nel ristretto ambito dei film "sciasciani", non sono molti quelli che hanno tenuto presente quest'assunto: e se da un lato film come *A ciascuno il suo* di Elio Petri, *Il Giorno della civetta* di Damiano Damiani e *Una vita venduta* di Aldo Florio sono dei film sostanzialmente fedeli a Sciascia, delle cui opere costituiscono un rimando puntuale, ve ne sono altri, come *Todo modo* di Elio Petri e *Cadaveri eccellenti* di Francesco Rosi, che si ispirano a Sciascia soprattutto per trarne fuori un discorso molto personale, ma – nel contempo – abbastanza fedele allo spirito dell'opera. Ma è bene anche osservare che, in genere, all'opera di Sciascia si sono accostati registi veramente "impegnati" nel campo politico, sociale e civile: da Elio Petri a Damiano Damiani, da Francesco Rosi a Gianni Amelio ed Emidio Greco.

A sottolineare una comunione d'intenti, quasi una «corrispondenza d'amorosi sensi», questi registi trovavano proprio in Sciascia – e non può essere certo un caso – un referente culturale privilegiato, uno scrittore ed un'opera in perfetta sintonia con le loro idee, con una loro visione della vita e della società: e, a questo punto, poco importa che qualcuno sia rimasto più fedele al testo e qualcun altro se ne sia allontanato; ciò che conta è il rapporto che si è instaurato tra di essi e Sciascia., di cui proprio quest'anno è stato celebrato (e continua ad essere celebrato) il centenario della nascita, avvenuta a Racalmuto (prov. di Agrigento) l'8 gennaio 1921 (è morto a Palermo il 20 novembre 1989, a soli 68 anni).

In tal senso, non ci pare del tutto esatto affermare – come da più parti è stato fatto – che il rapporto tra il cinema e Sciascia sia stato poco felice, "deludente", "cattivo", anche se, certamente, non si può dire che abbia raggiunto vette eccelse. Tuttavia, mi pare che esso si possa considerare estremamente significativo, sia per il livello complessivo dei film realizzati, sia per lo spessore e l'impegno dei registi che si sono accostati alla sua opera, sia – infine – per una regolare "cadenza" di questo interesse (motivate anche – come nel caso di Damiani, Petri e Rosi – da una particolare situazione storico-politica, dalle drammatiche vicende che attanagliavano l'Italia).

Poi vi sono i film solo indirettamente ispirati a Sciascia: così, Gianni Amelio, per il pregevole *I Ragazzi di via Panisperna* (1988), tiene ben presente *La Scomparsa di Majorana*; Memè Perlini, per il suo *Grand Hotel des Palmes* (1978) si rifà agli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*; e, certo, non è pensabile che Giuseppe Ferrara, nel dirigere *Il Caso Moro*, non abbia tenuto presente anche *L'Affaire Moro* di Sciascia.

In conclusione – sulla scorta dei suoi ricordi e delle sue osservazioni sul cinema, di cui abbiamo voluto offrire qui un florilegio di *exempla* – possiamo affermare che il rapporto di Sciascia con il cinema possa essere considerato complesso, anche controverso (ancora una volta, costante degli intellettuali e degli scrittori impegnati, che sembrano tutti quanti nutrire una specie di sentimento misto di *odi et amo*, di attrazione/repulsione nei confronti del cinema); ma, certamente, è assai profondo, duraturo, intenso e – soprattutto – appassionato.

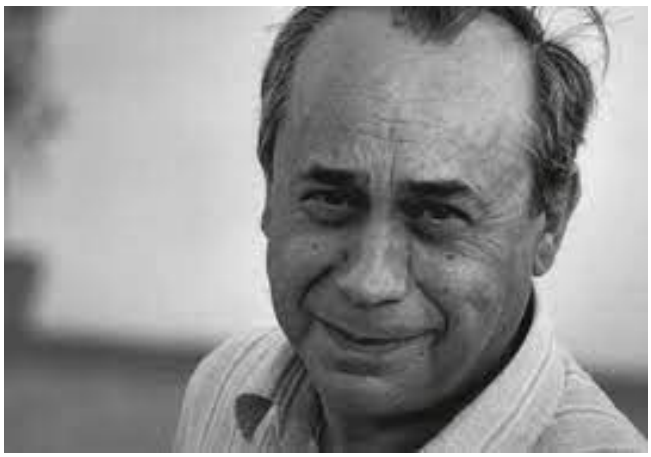
Nino Genovese

Nel centenario della nascita

Ce ne ricorderemo, di questo pianeta: Leonardo Sciascia

Maria Rosaria Perilli

"Incredibile è l'Italia: e bisogna andare in Sicilia per constatare quanto è incredibile l'Italia". Siamo nell'anno del centenario della nascita e allora, con l'interruzione estiva della rubrica Q L – Quaderni Letterari, ho scelto di parlare di Leonardo Sciascia, lo scrittore siciliano che con i suoi libri ebbe il grande pregio di far capire a tutti cos'era davvero la mafia, modificando completamente la considerazione dell'opinione pubblica riguardo questa forma di criminalità organizzata. Fino al 1961, anno in cui uscì *Il giorno della civetta* (da cui ho estrapolato la frase iniziale), il romanzo più celebre e più venduto di Sciascia nonché il primo a essere tradotto all'estero, il governo diceva infatti che la mafia non esisteva e in troppi consideravano il fenomeno come una robetta inventata, quasi una leggenda popolaresca. Certo, per capire bene l'importanza di questo personaggio ci sarebbe tanto da leggere, visto che scrisse 11 romanzi – nel cui novero entrano persino gialli e un romanzo storico – ma anche saggi, racconti, poesie, sceneggiature e articoli giornalistici, tra i quali quello pubblicato il 10 gennaio 1987 su il "Corriere della Sera" dove lo scrittore accusava alcuni giudici palermitani di aver approfittato dei processi contro i mafiosi per fare carriera. Dell'articolo, per cui Sciascia fu aspramente attaccato con l'accusa di essere contro la lotta alla mafia, rimase celebre in particolare il titolo, che non fu scritto né approvato da Sciascia: "I professionisti dell'antimafia". Lo scrittore non era censorio nei confronti delle indagini sulla mafia, solo non condivideva alcuni dei metodi usati dalla magistratura, vista in contrasto con i principi del garantismo, ed era critico nei confronti del "pentitismo", cioè della pratica di assicurare sconti di pena ai mafiosi in cambio di informazioni: queste, potevano essere false. Anticonformista in modo sincero, Sciascia è stato dunque capace non solo di grandi testi letterari ma anche di accese disamine del contesto politico italiano, che lo portarono in parlamento coi Radicali di Pannella. Eppure era uomo per lo più taciturno, non amava gli orpelli linguistici e così porgeva la complessità del suo pensiero in frasi essenziali, "arricchendo" i discorsi con pause e silenzi che rendevano manifesto il suo immenso rispetto per la parola, discorsi spesso accompagnati dal gesto, tra le sue mani addirittura aggraziato, della sigaretta. Fumava con eleganza, e con altrettanta eleganza si esprimeva. Lettore appassionato, dalla sua libreria, colma di testi degli autori fondamentali, traeva le discipline che lo hanno nutrito: Borges, Pirandello, Manzoni, Stendhal e Montaigne come inseparabili compagni di vita. Dal 1949 al 1957, periodo nel quale già scriveva poesie e saggi, Sciascia insegnò nelle scuole elementari del suo paese natale, Racalmuto, per questo è spesso chiamato "maestro" anche sui giornali. Rispondendo al sociologo e attivista siciliano per la "nonviolenza" Danilo Dolci, Sciascia disse di sé: «Sono un maestro delle elementari che si è messo a scrivere libri. Forse perché non riuscivo ad essere un buon maestro delle elementari». Naturalmente bisognerebbe chiedere ai suoi alunni, ma dubitiamo che un intellettuale del suo calibro sia stato un cattivo insegnante, semplicemente l'amore per la scrittura, e per la letteratura in generale, ha avuto la meglio. Tra l'altro era amico di Elvira Giorgianni e di suo marito Enzo Sellerio, i quali decisero di diventare editori parlando proprio con Sciascia. Pur senza un incarico ufficiale, diresse per loro le collane "La civiltà perfezionata" e "La memoria", e fu proprio un suo libro a far diventare la Sellerio una casa editrice famosa in tutta Italia: "L'affare Moro", pubblicato nel 1978. Mentre i politici e i giornalisti italiani facevano quasi a gara nel proclamare che le lettere di Moro dalla prigionia erano opera di un folle o in ogni caso prive di valore perché ispirate da una coercizione, Sciascia le lesse con altro occhio, critico e acuto, riuscendo in tal modo a ricostruire al meglio la verità, e il testo resta ancora oggi quello maggiormente chiarificatore del terribile episodio. Ma su Sciascia voglio lasciare anche qualche curiosità: fu la persona che presentò a Elvira Sellerio Andrea Camilleri, poi diventato il più importante autore della casa editrice. Ancora, non imparò mai a guidare, non possedeva un automobile e non sapeva neppure andare in bicicletta. In compenso, gli piaceva moltissimo viaggiare in treno, col quale è arrivato fino a Parigi e Stoccolma. Le porte della sua casa erano sempre aperte, riceveva con entusiasmo amici e colleghi (andavano a visitarlo, per conoscere il suo pensiero, personaggi del calibro di Craxi, Pannella, Mannino) eppure aveva verso il telefono una sorta di fobia, lo squillo gli metteva evidentemente ansia e così il suo numero era conosciuto solo da pochissimi intimi. Ognuno sa invece quanto Sciascia fosse legato al suo paese natale: «Tutti amiamo il luogo in cui siamo nati, e siamo portati ad esaltarlo. Ma Racalmuto è davvero un paese straordinario. Di Racalmuto amo la vita quotidiana, che ha una dimensione un po' folle. La gente è molto intelligente, tutti sono come personaggi in cerca d'autore». Torna qui Pirandello, ma è con la citazione dello scrittore francese Auguste de Villiers de L'Isle-Adam che possiamo ritrovare Sciascia: "Ce ne ricorderemo, di questo pianeta", epigrafe incisa sulla sua tomba nel cimitero di Racalmuto. La ragione per cui lo scrittore scelse tale frase è spiegata in alcune tracce manoscritte conservate dalla famiglia, e riguarda Pascal e la sua famosa scommessa ("Non possiamo sapere se Dio esiste o no però possiamo provare a scommettere. Possiamo scommettere sull'esistenza di Dio e alla fine, se avremo torto, avremo vissuto una vita seguendo i principi della fede per niente. Ma se avremo ragione, ci saremo guadagnati il Paradiso. Possiamo scommettere sulla non esistenza di Dio e allora, se avremo ragione, ci saremo goduti una vita dissoluta senza alcuna conseguenza. Ma se avremo torto, ci saremo persi il Paradiso"). Il matematico francese è menzionato da Sciascia nell'appunto riguardante il suo dopo, il momento in cui non ci sarebbe stato più: «Così partecipo alla scommessa di Pascal e avverto che una certa attenzione questa terra, questa vita, la meritano».



Corso principale di Racalmuto (Agrigento) una statua a grandezza naturale, commissionata dal Comune nel 1997 allo scultore Giuseppe Agnello: l'opera ritrae lo scrittore assorto con l'eterna sigaretta tra le dita mentre passeggia verso i suoi compaesani

Maria Rosaria Perilli

Viaggio a Kandahar di Mohsen Makhmalbaf, Iran (2000)

Sguardi di denuncia, sguardi di speranza

Danilo Amione

I tempi del cinema. Dilatati, autonomi, impietosi. La visione, l'imprimersi di immagini negli occhi di chi guarda muta con il tempo come per qualsiasi fatto che diventi memoria, ricordo. Maggio 2001: viene presentato in concorso a Cannes *Viaggio a Kandahar*, l'ultimo film di uno dei più grandi registi contemporanei, l'iraniano Mohsen Makhmalbaf. Settembre 2001: attentato alle Twin Towers di New York in diretta TV planetaria. Centro ideologico e operativo dell'azione: Kandahar, Afghanistan. Uscita italiana del film di Makhmalbaf prevista per l'ottobre seguente. Un film, dunque, e due spettatori. Uno, presente a Cannes, costretto a ritornare alle immagini del film, a rielaborarle, e forse a comprenderle appieno. L'altro, italiano, costretto a guardare quel film come neanche il suo autore l'aveva concepito (questo per chi avesse ancora dubbi sull'autonomia dell'opera d'arte dalla sua firma). Il tutto a ricordarci che realtà e finzione si intrecciano fino a diventare un mistero impossibile da svelarsi.

Raccontare sguardi attraverso sguardi. E' la ragione stessa del cinema, del suo essere, della sua nascita. Makhmalbaf con questo film raccoglie la sfida di fare cinema senza sguardi e volti da mostrare, quelli delle donne afghane private di ogni visibilità e dunque annientate nella loro identità. A mò di pedinamento zavattiniano, l'autore de *Il ciclista* e *Pane e fiore* segue la protagonista Nafas, giornalista afghana trasferitasi da tempo in Canada, nel suo viaggio di ritorno al paese d'origine, ove si reca nel tentativo di salvare la vita della sorella che in una lettera le ha manifestato la volontà di suicidarsi prima della prossima imminente eclissi di sole, momento assolutamente favorevole, a livello simbolico, per rimarcare la sua umiliante condizione di sottoposta alle leggi integraliste islamiche. Nafas, nome che tradotto in italiano significa, eloquentemente, respirazione, è dunque l'ultima speranza di salvezza per un'altra donna. Come dire che in un mondo costruito al maschile, al punto che in una zona di esso, l'Afghanistan, si sia concepito di poter anche fare a meno della donna, la speranza salvifica è oggi coniugabile solo al femminile. E se tutto questo era già stato detto per l'Occidente, con le varianti del caso, dal nostro Marco Ferreri, da *Il seme dell'uomo* a *Ciao maschio* fino allo stupendo *Diario di un vizio*, nel film di Makhmalbaf l'analisi della società afghana diventa metafora di una condizione comune a tutto l'Oriente islamico integralista. L'essere anche occidentale di Nafas ci ricorda però il legame inscindibile fra Oriente ed Occidente, perché se è vero che gli integralisti cancellano le donne, è altrettanto vero che l'Occidente ha cancellato dalla propria vista miseria, fame e povertà di due terzi del mondo, tra l'altro dopo aver contribuito storicamente a tutto ciò in maniera decisiva, e così generando avversione ed odio, con drammatiche conseguenze chiamate anche 11 Settembre. La cinepresa di Makhmalbaf si muove sapientemente nel deserto che la protagonista attraversa per raggiungere la natìa Kandahar, dando luce a ciò che per legge deve essere celato. Lo sguardo che il regista getta sui burka colorati e paradossalmente sgargianti indossati dalle donne afghane mette in evidenza il contrasto fra ciò che lo Stato impone e lo splendore che la natura regala. Fino a cogliere dietro le mascherine intrecciate ai vestiti, in una sorta di docufiction spinta all'estremo, gli occhi desiderosi di essere visti di queste donne mai rassegnate a diventare fantasmi di se stesse. Commuove l'intensità con cui la macchina da presa coglie ogni espressione ed atteggiamento che le bambine afghane, non ancora prigioniere dei burka, sembrano regalare quasi in una inconscia difesa di ciò a cui di lì a pochi anni saranno costrette a rinunciare. Per Makhmalbaf girare in Afghanistan ha significato vincere l'ultima battaglia cui un artista del suo valore non poteva sottrarsi: portare il cinema, l'arte della visione, in un luogo dove l'immagine riprodotta è vietata per legge, foss'anche un disegno o una fotografia. Il continuo celarsi dietro qualcosa, compresa le lunghe barbe per gli uomini, non rappresenta soltanto l'annullamento della persona ma l'addio a qualsiasi forma di espressione artistica che ponga l'uomo al centro della propria esistenza, elevandolo dalla quotidianità e dando concretezza al proprio desiderio di porsi al centro di un mondo che esso stesso costruisce ed ha il diritto di sentire proprio. Bandire l'arte è bandire la creatività, e non poter essere creativi o non poter ammirare la creatività è il primo passo per ridurre l'uomo. La grandezza di questo cineasta si misura nella capacità che egli ha di tramutare un segno, come quello fortemente evidenziato raggruppando le tante donne ricoperte da burka durante un controllo di polizia, in un sentimento di rifiuto verso l'umanità ridotta a branco, a massa informe. Il tutto genialmente contrapposto alle individualità colorate e sparse che accompagnano un corteo nuziale, cui la protagonista si aggrega per superare gli alt delle forze dell'ordine. L'innocenza e l'ineffabilità dello sguardo di Makhmalbaf si coniugano ancora una volta efficacemente nella straziante sequenza della corsa di uomini e bambini monchi, vittime delle mine antiuomo, verso le gambe di legno paracadutate dalla Croce Rossa. Il finale aperto, con Nafas oramai alle porte di Kandahar, non sorprende più di tanto perché il viaggio della giornalista lungo il deserto altro non è stato che un viaggio nella speranza. L'immensa distesa desertica che sembra non avere fine e non dare mai tregua, è soltanto la splendida metafora di un cammino di liberazione appena iniziato e che un giorno dovrà pur finire.

Danilo Amione

Mohsen Makhmalbaf, (1957) Teheran, Iran

Festival

Sardinia Archeo Festival e il viaggio di Odissee

Alice Nozza

Miti antichi, incontri, relazioni, scambi, guerre, viaggi per mare, lingue, saperi, odori, musiche. Il Mediterraneo è il luogo nel quale la materia antica, continuamente, si amalgama con il mutare del tempo, dando origine a forme nuove di viaggi e narrazioni.

È il mare che separa ma, costantemente, mette in comunicazione le sponde che vi si affacciano: è continuo movimento, mai stasi. Che sia la curiosità di spingere lo sguardo oltre l'orizzonte, la necessità di conquistare nuove rive o il bisogno di fuggire, l'uomo da secoli esplora le terre che vi si affacciano e solca le acque di questo mare.

L'edizione 2020, la seconda, del Sardinia Archeo Festival, che ha visto completa realizzazione solo nel mese di giugno 2021, è caratterizzata dalle tappe di un viaggio speciale lungo le rotte di questo mare.

Se l'edizione precedente era dedicata alle Rotte e agli Approdi che dall'antichità hanno condotto fino al nostro presente, in un progetto che ha visto l'alternarsi di conferenze, dibattiti, proiezioni e concerti, concretizzatosi lungo tre giornate nella città di Cagliari, l'edizione 2020, a causa della complessa situazione sanitaria nazionale, non si è svolta in presenza di pubblico ma si è concretizzata in un percorso di tre puntate dalla forma "documentaristica", realizzate per la visione e la fruizione virtuale, dal titolo *Odissee*. Virtuale non è, però, il viaggio che si compie, guidati da 15 capitani d'eccezione, in un percorso che dal mito di Odisseo, appunto, ci conduce in un viaggio nel tempo fino al nostro presente, alla scoperta di navigazione antica, scontri e incontri tra culture differenti, una descrizione tra il meraviglioso e il reale del mondo mediterraneo.

Matteo Nucci, in apertura, ci offre un ritratto di Odisseo, l'eroe dalle molte astuzie, divenuto emblema stesso del viaggio per mare e simbolo, per noi, dell'essere umano, che attraverso le proprie capacità intellettive e fisiche, la propria volontà, supera limiti e confini geografici, culturali e linguistici, spingendosi, nel suo viaggio per mare, fino a terre sconosciute, incontrando popoli pacifici ma, anche, affrontando conflitti, guerre e naufragi. Nucci, però, costringe anche a riflettere sul nostro modo di accogliere, rielaborare e riplasmare la materia antica che, inevitabilmente, nel lungo percorso fino a noi, diviene stratificazione culturale. L'eroe dei viaggi per mare, diviene, così, il pretesto per raccontare altro: il filo rosso si dipana, il navigare giunge ad approdi, a tratti, inconsueti e inaspettati. E così seguiamo gli equipaggi di Stefano Medas: insieme a lui saliamo a bordo di una nave antica e viviamo i tempi e le difficoltà dettate dalla navigazione, ascoltiamo i suoni, le superstizioni di queste micro comunità galleggianti, pulsanti di umanità. Ci soffermiamo, affascinati, ad osservare i mostri marini di Anna Angelini, tracce visive del complesso rapporto tra uomo e mare, nel tentativo umano di controllo di una natura, che, difficilmente, può essere addomesticata. Con Giorgio Ieranò facciamo tappa nel mondo delle lingue; in particolare, scopriamo quanto sia complessa la natura di una lingua che, per secoli, è stata parlata nel Mediterraneo, utilizzata negli scambi e contatti: il greco.

Silvia Ferrara ci racconta il mondo della scrittura- che coinvolge aspetti fisici, psichici e culturali dell'essere umano- e le sue diverse invenzioni.

Figure femminili si incrociano al viaggio di Odisseo, donne che segnano, in buona parte, le tappe del suo viaggio per mare. Donne che condizionano grandemente il percorso dell'eroe: a loro, all'universo femminile mitico che dall'antico viene riplasmato e rielaborato nel presente, dai cantori omerici a quelli moderni come Andrea Camilleri, è dedicato il contributo di Morena Deriu.

Spinti dalla necessità di scoprire nuove visioni, le tappe si susseguono: Massimo Cultraro, in apertura della seconda puntata, racconta la fortuna e l'evolversi di un altro mito, divenuto, in momenti differenti della Storia, baluardo di rivendicazione culturale: la guerra di Troia.

Con Alfonso Stiglitz si parte in navigazione, seguendo le rotte di chi ha viaggiato da oriente verso occidente, raccontando di scambi commerciali e culturali, mentre un focus sul rapporto tra mondo greco e Sardegna ci è offerto da Giovanna Pietra e Rubens D'Oriano.

L'ultima puntata si apre, grazie ad Amedeo Feniello, con un affresco della multiforme identità del mondo arabo, del complesso rapporto tra esso e quello occidentale, in un gioco che ci mostra, una volta ancora, quanto il ribaltamento del punto di vista d'osservazione, all'interno della narrazione storica, possa farci scoprire nuovi aspetti culturali e sociali.

Ma il Mediterraneo, racconta Alessandro Vanoli, è, anche, il luogo per eccellenza nel quale realtà e suggestione si fondono continuamente, plasmando un paesaggio complesso e affascinante nella sua contraddittorietà.

Il dialogo costante tra passato e presente, a noi molto caro, approda alla riflessione di Maurizio Bettini, sull'importanza e il senso della conoscenza dell'antico per la nostra contemporaneità, concetti che possono essere veicolati anche attraverso mezzi espressivi moderni, quali il cinema, come ci racconta Alessandra Cilio.

L'ultima tappa del viaggio 2020 segna un finale aperto, con un ritratto del Mediterraneo di oggi, nel quale Raffaele Cattedra racconta i protagonisti e le complesse dinamiche mediterranee odierne.

Gli interventi appena illustrati non avrebbero, però, avuto, per noi, piena forma e senso completo, se non fossero stati posti in dialogo con lo spazio fisico mediterraneo e con la sua musica.

Fondamentale, quindi, anche l'aspetto dei luoghi e dei suoni scelti per "cucire" gli interventi e dar così vita alla narrazione: in questo, aver dovuto adattare il format alle restrizioni fisiche imposte dalla pandemia, ci ha permesso di vedere con occhi nuovi il circostante. Cagliari, in quest'ottica, diviene il porto da cui partire per il racconto: gli affascinanti promontori ma anche i luoghi immersi nella vita cittadina e i moli industriali aiutano a descrivere la complessa articolazione dei territori e di conseguenza, della vita e dell'occupazione umana nel paesaggio mediterraneo. Le immagini evocate dalle narrazioni ascoltate confluiscono in suggestioni sonore fondamentali per il progetto stesso: dal tamburo del cantautore siciliano Davide Campisi, (accompagnato dalle launeddas di Jonathan della Marianna), al mondo marinaro di Battista Dagnino (in collaborazione con Antonio Macis e Gerardo Ferrara), per concludere con i canti di tradizione popolare interpretati da Egidiana Carta e Luca Nulchis.

Il Mediterraneo, ancora una volta, affascina e stupisce e, contemporaneamente, ci mostra quanto ancora resti da raccontare.

Alice Nozza
Sardinia Archeo Festival (Associazione culturale onlus Itzokor)
www.sardiniarcheofestival.it
fb: itzokor onlus
Diari di Cineclub | Media partner

Scrivere fra due mondi. I nuovi autori italiani

Valeria Consoli

La nostra lingua sta mutando. Analogamente a quanto, già alcuni decenni fa, era avvenuto nell'Inglese e specialmente in quello parlato negli Stati Uniti, in cui le varie forme di meticciato etnico - il cosiddetto 'melting pot' - aveva dato luogo alla formazione di idiomi come il *black english*, la lingua parlata dagli afroamericani o più recentemente allo *spanglish*, una commistione di Inglese e Spagnolo, parlato dalle numerose comunità ispano americane, già da alcuni anni si assiste anche in Italia alla creazione di alcune varietà linguistiche come l'*Itagnolo* o il *Portoliano*[1], soltanto per citare le varietà introdotte dalle comunita' latino americane, e che sempre più guadagnano terreno non solo nella lingua parlata ma anche e soprattutto in quella scritta, anche grazie all'apporto di quelli fra loro – e non sono pochi – che hanno rivelato una vena narrativa sospesa fra due mondi, quello lasciatosi alle spalle e quello, in cui si sono di lì a poco ritrovati.

Ornela Vorpsi

Per l'Italia, nazione di migranti fino agli Anni Sessanta, le cose cominciano a cambiare aspetto quando, da un Paese geograficamente vicinissimo ma, almeno per i più avvolto nel mistero a causa della ferrea dittatura di stampo comunista attuata dal suo leader Enver Hohxa[2], agli inizi degli Anni Novanta i moti di ribellione nelle piazze della capitale Tirana e delle altre più importanti città riversano sui nostri porti ed in particolare in quelli di Bari e di Brindisi centinaia di migranti albanesi, per lo più giovanissimi ed in cerca di nuove opportunità in 'occidente'. Dapprima guardati con diffidenza ma successivamente integratisi in vari settori, compreso il mondo dello spettacolo e della cultura, specie questi ultimi riescono a cambiare l'immagine, che la visione di questi 'grappoli umani' stipati sulle navi sgangherate la TV ci propinava quasi ogni giorno al tempo dei loro primi sbarchi.

Igiaba Scego

Degna di nota è a questo proposito Ornela Vorpsi nata a Tirana, fotografa e pittrice oltre che scrittrice, quattro lingue correntemente parlate fra cui l'Italiano, che si è fatta conoscere da noi con il romanzo *Il paese dove non si muore mai*[3], *in* cui non nasconde le contraddizioni e talvolta le sue stesse perplessità nei confronti di una nazione, che ancora a distanza di un ventennio fa fatica a ritrovarsi dopo i lunghi anni della dittatura ed ad avere dei punti di riferimento diversi da quelli, in cui per troppo tempo è vissuta e di cui è stata sia pure involontariamente prigioniera.

" E' il paese dove non si muore mai. Fortificati da interminabili ore passate a tavola, annaffiati dal raki[4], disinfettati dal peperoncino delle immancabili olive untuose, qui i corpi raggiungono una robustezza che sfida tutte le prove. Siamo in Albania. Qui non si scherza".

Un realtà contraddittoria dunque ma non per questo priva di opportunità e a volte - perché no – di vantaggiosi risvolti, è quella descritta da Igiaba Scego, forse una delle più note autrici migranti, giornalista oltre che scrittrice, nata a Roma da genitori somali esuli in Italia in seguito all'avvenuto Colpo di Stato ad opera del Dittatore Siad Barre nel 1969.

Nell'introduzione a *La nomade che amava Alfred Hitchcock*[5], così Igiaba descrive quel suo primo viaggio in Somalia all'età di otto anni

"La Somalia è stata una meteora nella mia vita. (...) Avevo sviluppato una fantasia personale sul mio paese d'origine: credevo fosse un paese rosso, una sorta di Marte terrestre. Fu grande la mia delusione quando, all'età di otto anni, mi accorsi che la Somalia non era rossa come Marte, ma aveva gli stessi colori dell'Italia. La delusione iniziale durò un attimo. Infatti scoprii che la Somalia era un paese meraviglioso dove l'uomo poteva vivere felice in simbiosi con la natura. Adoravo (e adoro) la mia bella Roma ma Mogadiscio mi ha dato l'opportunità di recuperare le mie radici e di ampliare il mio orizzonte culturale."[6]

A Roma il quartiere multietnico per eccellenza è sicuramente l'Esquilino ed in modo particolare la zona che gravita su Piazza Vittorio Emanuele. Non è un caso che lo scrittore di origini algerine Amara Lakhous, - un occhio rivolto al gaddiano 'pasticciaccio di Via Merulana' - immagina quell'universo multilingue e multietnico, che è *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*,[7] di cui la giovane regista e sceneggiatrice Isotta Toso ci ha regalato anche una versione cinematografica.

Il condominio, da sempre uno dei *topoi* ricorrenti nella filmografia mondiale - si pensi a *La finestra sul cortile*, il cult di hitchcokchiana memoria, ma anche al recentissimo *Tre piani* di Nanni Moretti, tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore israeliano Eskol Nevo[8] o al più truculento *La comunidad* del regista basco Alex de la Iglesia - si manifesta in questo caso in uno scontro di caratteri, mentre è costretto a confrontarsi con lingue, culture e mentalità le più disparate di fronte ad un omicidio, che per ragioni diverse tutti sembrano aver commesso, anche il più insospettabile fra loro, ma che nessuno è disposto a confessare. Come finirà? In fondo non ci interessa più di tanto, è l'insieme a parlare da solo.

Valeria Consoli

1 *Italiano/Spagnolo – Portoghese/Italiano*

2 *Nato ad Argirocastro nel sud dell'Albania (1908) e morto a Tirana (1985). Rivoluzionario e politico albanese, prese il potere nel 1944, alla fine della seconda guerra mondiale, istaurando nel Paese una dittatura di stampo filocinese durata fini alla sua morte.*

3 *Einaudi, Torino, 2005*

4 *Bevanda alcolica al sapore di anice diffusa nei Balcani ed in Turchia.*

5 *Sinnos, Roma, 2003*

6 *Op.cit. p.9*

7 *Edizioni e/o, Roma, 2011*

8 *Neri Pozza, Vicenza, 2017*

I sette fratelli Cervi

"Dopo un raccolto ne viene sempre un altro"
(Alcide Cervi)

"Quando l'ingiustizia diventa legge, la resistenza diventa dovere."
Bertolt Brecht

Stefano Pavan

Il film *I 7 fratelli Cervi* di Gianni Puccini incarna magistralmente l'idea di Resistenza intesa come difesa della dignità, propria e altrui, di fronte ai soprusi e ai crimini della dittatura fascista.
Una storia terribilmente vera, ma raccontata con profonda onestà intellettuale. Una vicenda capace di esprimere la formazione e i sentimenti di giovani uomini attraverso la responsabile presa di coscienza di una famiglia tutta, unita nella terra e nell'antifascismo. I 7 figli di Alcide Cervi e Genoeffa Cocconi, Gelindo, Antenore, Aldo, Ferdinando, Ovidio, Agostino ed Ettore, sono i simboli reali della voglia di vivere e progredire opponendosi a qualsiasi ingiustizia e mentalità reazionaria.
Un forte elemento che caratterizza tutta la pellicola sono proprio i due genitori: Alcide e Genoeffa che, negli sguardi, nei silenzi e nelle frasi asciutte, lontane da ogni enfasi retorica, trasmettono ai figli, e allo spettatore, la forza di resistere alle angherie del fascismo. Genitori che, con la saggezza della terra, proiettano il sentimento del bene collettivo insegnando ai ragazzi l'importanza di non bruciare la dignità.
Con un soggetto e una sceneggiatura di Bruno Baratti, Cesare Zavattini (il braccio destro e sinistro di Vittorio De sica) e Gianni Puccini il film è sapientemente equilibrato nel ritmo narrativo, con flashback che lasciano spazio alla rievocazione di episodi precedenti e interpretazioni potenti che rispecchiano un cast strepitoso dove Gian Maria Volonté (Aldo Cervi), Elsa Albani (mamma Genoveffa Cervi), Riccardo Cucciolla (Gelindo Cervi), Serge Reggiani (Ferrari, il "maestro" antifascista in carcere), Lisa Gastoni (Lucia Sarzi) e Carla Gravina (Verina), solo per anticiparne alcuni, si muovono con una delicata quanto perfetta alternanza tenendo il pubblico sempre attento ai fotogrammi di tutta la drammaticità della vicenda.
Rivedere oggi, un capolavoro del 1968, non è soltanto una scelta emotiva o informativa. Nel film non c'è alcuna traccia di calcolato o superficiale intrattenimento. Vedere, rivedere o consigliare di scegliere il lungometraggio *I 7 fratelli Cervi* significa prendere coscienza della nostra storia di esseri umani. Riacquisire consapevolezza del significato di democrazia che, forse, troppo spesso diamo per scontato.
Non è solo cinema di impegno civile e storico, è un capolavoro che può, a distanza di più di 50 anni, destarci da un intorpidimento culturale. Potremmo riscoprire una bella forte sensibilità per la rivelazione del valore del termine dignità, quella stessa dignità ormai preda del profitto e di un egoistico abbrutimento sociale.
La narrazione si concentra negli ultimi tre anni della vita dei sette fratelli. La scelta registica di Puccini è incentrata soprattutto nel chiarire la psicologia, i rapporti familiari e i piccoli e grandi episodi che condussero i figli di Alcide a proiettarsi con decisione, già negli anni della dittatura antecedente alla guerra, verso la lotta antifascista.
Come anticipato i flashbacks, in bianco e nero, ci riportano indietro donandoci immagini di un passato che affresca uno scenario importante, necessario per comprendere il presente rievocato. Molto coinvolgente l'incontro in carcere tra Aldo e il comunista Ferrari. Quest'ultimo lo formerà attraverso la forza della conoscenza con libri e confronti sull'importanza del libero arbitrio e del senso collettivo fondamentale per condurre un popolo alla rivolta.

Attraverso la cultura i fratelli condividono e crescono, creano una biblioteca, capiscono l'importanza di rendere pianeggiante il terreno, si oppongono al proprietario retrogrado che non vuole comprendere l'innovazione, mantengono la dignità e davanti all'imposizione di lasciare tutto com'è e se ne vanno a cercare un posto dove rendere fertili le loro idee. Acquistano un trattore sul quale fissano un mappamondo perché il sapere va sempre tenuto presente anche davanti al duro lavoro nei campi.
Realizzano un pozzo conquistando l'autonomia dell'acqua. Volontà di emancipazione collettiva e terra come vita che si alternano ai pochi attimi di tranquillità tra le feste di paese e gli incontri con ragazze che diventeranno le loro spose.
In anticipo sui tempi la scelta di Aldo, il più grande, che decide di portare alla casa di famiglia Verina (Carla Gravina) la donna che ama e che non ha volutamente sposato "*perché non sta al parroco decidere chi si vuole bene*".
La sequenza delle scene ci accompagna attraverso un significato preciso, il regista riesce, malgrado la quantità di eventi da narrare, a condurci verso la sensibilità ribelle che parte da Aldo e si diffonde verso tutta la famiglia. Importante l'episodio nel teatro dove l'attrice Lucia Sarzi, interpretata da Lisa Gastoni, recita volutamente brani atti a far nascere una presa di coscienza nel pubblico.
E Aldo comprende immediatamente il messaggio ed entra subito in contatto con un gruppo comunista clandestino. Nella sua completezza il film disegna l'itinerario dei fratelli che dal cattolicesimo passano per il socialismo paterno fino a giungere al comunismo di lotta rifiutando le direttive dogmatiche.
Arrivano i tempi di guerra con i primi segni di lotta partigiana. Azioni dimostrative tra città e campagna. Le andate e i ritorni dalle montagne al cascinale mentre papà Alcide e mamma Genoeffa accolgono, nascondono e sfamano decine e decine di ex prigionieri perseguitati dal regime fascista. Ed è proprio in una notte che la cascina viene circondata dai fascisti che vigliaccamente danno fuoco alle stalle. È il 25 novembre 1943 i fratelli Cervi, dopo una coraggiosa resistenza, si arrendono perché, tre le fiamme, sentono di dover salvare la vita di donne e bambini. Viene preso anche papà Alcide che verrà subito separato dai figli e scoprirà la loro fine molto tempo dopo.
Gelindo, Antenore, Aldo, Ferdinando, Ovidio, Agostino ed Ettore Cervi insieme a Quarto Camurri, vengono condotti al Poligono di tiro di Reggio Emilia e fucilati dai fascisti il 28 dicembre 1943.
Una storia di donne e uomini, di terra e raccolti, di volontà di emancipazione e resistenza. Nessuna retorica eroica, in questo tipo di cinema stiamo parlando di esseri umani.

Stefano Pavan

Il tempo è ora: dalla storia alla favola, per raccontare una generazione

Stefano Macera

In Italia, il crowfunding o finanziamento partecipativo sta ottenendo risultati significativi, soprattutto nel campo dell'editoria. Il meccanismo in questione, infatti, ha permesso l'uscita di diversi libri interessanti che, seguendo le vie tradizionali, sarebbero rimasti per lungo tempo inediti. E' il caso di *Il tempo è ora. La favola di Teresa e delle sue compagne* di Stefano Guiducci e Federico Stolfi (Bookabook 2021). Un romanzo dalle connotazioni favolistiche e arditamente collocato in un momento tra i più drammatici della storia italiana: i giorni del sequestro del dirigente democristiano Aldo Moro. In sostanza, si trae ispirazione da quel filone della narrativa anglosassone che parte da eventi reali ma ne illustra sviluppi alternativi. Non per baloccarsi con il fatuo gioco della storia fatta con i se, ma per suggerire altri modi di leggere il passato, cercando di far affiorare quello che le cronache fedeli impediscono talvolta di vedere. Ad esempio, nel libro in questione, i sentimenti e le idealità di una generazione che ha lottato per trasformare radicalmente l'esistente. Nonché fenomeni come la piena emersione della soggettività femminile, a lungo ostacolata in un paese dalla forte tradizione patriarcale. Ne abbiamo parlato con uno dei due autori, Federico Stolfi, che ha anche rievocato l'intenso lavoro svolto assieme a Stefano Guiducci, purtroppo deceduto nell'agosto 2019.

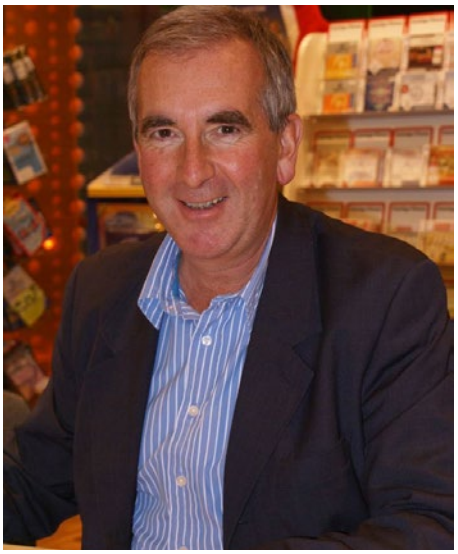
A quanto sappiamo, il romanzo ha avuto ha avuto una gestazione particolare. Ce ne puoi parlare?

Il tempo è ora ha avuto la sua prima elaborazione in un mio momento di crisi personale. Era il 2000, avevo deciso di cambiare vita ma non sapevo come. Nella fase invernale, ritrovandomi in un piccolo paese toscano (Montevitozzo di Sorano) e avendo a disposizione una vecchia macchina da scrivere Olivetti, mi sono dedicato alla stesura di questa inconsueta favola, che poi è rimasta a lungo nel cassetto. Diversi anni dopo, per motivi di lavoro, ho conosciuto Stefano Guiducci, una persona con seri problemi di salute che coltivava fortemente la passione per la scrittura. Gli ho accennato alla mia opera incompiuta e lui mi ha chiesto di portargli le 100 cartelle che avevo realizzato: ne è rimasto entusiasta. Così, nella primavera del 2018 siamo tornati sul manoscritto, sviluppando quel febbrile lavoro di squadra che, nel febbraio del 2019, ci ha portato a comunicare su facebook che avevamo terminato il romanzo. Il 15 luglio 2019 abbiamo depositato alla SIAE la nostra opera e cominciato a inviarla a diverse case editrici. Purtroppo, Stefano è deceduto il 2 agosto di quell'anno. Senza di lui questo lavoro non avrebbe mai visto la luce. Egli non ha lavorato solo sugli aspetti formali, introducendo diversi spunti nuovi e contribuendo a ridisegnare più d'un personaggio. Anche per onorare il suo sforzo, nel settembre 2019 ho inviato *Il tempo è ora* alla Bookabook, una casa editrice di Milano che ha adottato il metodo del crowfunding, così da consentire a lettrici e lettori di partecipare concretamente alla vita dei libri. Stiamo parlando del momento di svolta: nell'aprile del 2020 inizia la campagna di finanziamento partecipativo del nostro libro, che raggiunge le 250 copie preordinate in poco più tre mesi. Il successo di questa fase preliminare porta alla pubblicazione, avvenuta nel febbraio 2021.

da sx: Stefano Guiducci e Federico Stolfi

Nel periodo in cui è ambientato il libro, tu eri già un giovanissimo attivista politico. Si può dire che in quest'opera riversi una parte del tuo vissuto?

Sì, la narrazione è continuamente attraversata da esperienze che ho fatto da militante. Non poteva che essere così: aderendovi prestissimo, sono stato per venticinque anni un esponente della corrente del socialismo rivoluzionario, quindi in queste pagine racconto di cose che ho vissuto direttamente. Però ho


Robert Harris, lo scrittore inglese che ha ispirato uno dei due autori

deliberatamente mischiato le carte: persone e ambienti reali, per me, sono stati soprattutto una fonte d'ispirazione. Certo, tra i personaggi ve ne è almeno uno, Alex, ragazzo con la sindrome di down, che rimanda direttamente a un incontro che ho avuto.

Durante la stesura, vi siete posti il problema della comunicazione con le generazioni che non hanno vissuto quegli anni?

Sì io e Stefano, mentre lavoravamo al libro, ne abbiamo parlato spesso. Però abbiamo pensato che in ogni caso stavamo dando vita a un lavoro di finzione, non a un libello politico sotto forma narrativa. Un'opera di fantasia, pur rimandando a un contesto preciso, può comunque trovare la via per non rivolgersi a una cerchia ristretta. Sin qui, ci sono stati riscontri positivi perché diversi giovani, attraverso *Il tempo è ora*, hanno colto l'essenza di quei tempi, ossia la volontà collettiva di vivere senza condizionamenti e di trasformare globalmente la realtà. C'è chi ne ha tratto spunto per avviare ricerche su quella fase storica.

In alcune opere letterarie sui movimenti degli anni '70 viene adottato il linguaggio tipico dei militanti. Voi non avete fatto questa scelta, come mai?

In realtà quel modo di parlare lo abbiamo evitato proprio per non essere autoreferenziali e nel tentativo di raggiungere un pubblico più largo. Rileggendo i miei interventi ed articoli di allora, mi sono reso conto di quanto noi rivoluzionari fossimo complicati, cosa che rendeva poco fruibili analisi spesso assai centrate.

In termini formali il libro è molto curato, rivelando la predilezione per una scrittura immediatamente comprensibile. Quali sono stati i vostri punti di riferimento sul piano stilistico?

Ti posso parlare dei miei, a partire dallo scrittore statunitense John Grisham. Nei suoi gialli giudiziari ho sempre ritrovato una fluidità

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

narrativa e un'essenzialità di stile a dir poco invidiabili. Poi ho una grande ammirazione per quegli autori latinoamericani che restituiscono con notevole efficacia spaccati di vita e di lotta di intere collettività: penso in primo luogo al peruviano Manuel Scorza. Ulteriori insegnamenti mi sono venuti dal neorealismo italiano, a partire da quel Vasco Pratolini che, attraverso storie corali, ha fatto emergere mirabilmente le tensioni umane che segnavano l'Italia del secondo dopoguerra. Ovviamente si tratta di scrittori nel senso più alto del termine, dal mio punto di vista inarrivabili, però è proprio ai più grandi che, con la necessaria umiltà, occorre ispirarsi. Fatta questa premessa, va detto che lo stimolo iniziale a scrivere questa favola mi è venuto da un altro autore...

A chi ti riferisci?

Al romanziere inglese Robert Harris, abilissimo nel costruire storie che partono da fatti reali (*Fatherland*, *Enigma*) ma delineano un corso degli eventi alternativo. Il romanzo mio e di Stefano ha propria questa caratteristica. Il *Memoriale di Aldo Moro* entra a far parte della narrazione, anzi ne è un elemento determinante. Però, a causa della scelta di una donna le cose prendono una piega inaspettata.

Proprio questa scelta, per giunta tradotta nella forma della favola, in principio ha spiazzato parecchi lettori...

Non so se sia stata una scelta coraggiosa o incosciente. Con Stefano, mentre procedevamo spediti alla conclusione, ci siamo chiesti se non avremmo dovuto essere più precisi, ad esempio nella descrizione della realtà carceraria. Ma poi abbiamo concordato che la forma della favola era quella più aderente allo spirito del libro. Che vuole suscitare sentimenti e riflessioni senza far perdere la speranza, anche se parte da una vicenda terribile.

Ci puoi parlare di Teresa, la donna che imprime una svolta alla vicenda?

Si tratta di una figura sfaccettata. A suo modo è capace di scelte impegnative, come quella di partecipare alla lotta armata. Poi, però, ha anche la forza di rimettere al centro i valori umani alla base della sua ribellione all'ordine costituito, superando gli steccati dell'ideologia. Per questa via, ella cambia la sua vita e quella degli altri. Senza mai oscurare gli altri personaggi, perché nel libro predomina una dimensione corale, Teresa compie scelte che mutano il destino di una collettività.

Ecco, proprio su questo vorremmo concludere: sul rilievo assegnato ai personaggi femminili e alle loro istanze di liberazione...

Guarda, il peso dei personaggi femminili è aumentato nel corso della seconda stesura. Del resto, non si poteva parlare di quegli anni senza confrontarsi con il protagonismo delle donne e con la novità rivoluzionaria rappresentata dal femminismo. Un movimento che ha cambiato la società in generale e il modo di vivere i rapporti interpersonali di tanti di noi. Naturalmente, nel confrontarci con questa realtà, in quanto uomini abbiamo evitato la pretesa di dare una "rappresentazione definitiva" di qualcosa che appartiene anzitutto alle donne.

Stefano Macera

IERI OGGI DOMANI

Arte Storia Cultura Società

Ieri Oggi Domani

Rivista a carattere bimestrale di Arte Storia Cultura Società

Nell'iniziare una bella partnership di **Diari di Cineclub** con la rivista Ieri Oggi Domani, salutiamo la nuova direttrice Francesca Arca, giornalista, speaker e conduttrice radiofonica, collaboratrice attiva di diverse riviste cartacee, online e sitiweb.

Dal 2018 gestisce anche il sito cosedaintolleranti.it e la relativa pagina Facebook. Tra gli altri, in redazione: Benito Olmeo, Caporedattore; Daniele Dettori; Luciana Satta.

La rivista di Sassari tratta argomenti di carattere prevalentemente culturale. Spesso e volentieri intervista artisti degni di nota e in diversi casi dando spazio a giovani per valorizzarne il pensiero artistico.

La rivista racconta anche pezzi di storia della città di Sassari, a partire dalle famiglie più note fino ad arrivare ai mestieri antichi.

E' possibile trovare ancora interviste ad attori, scrittori, scultori ed artisti in generale.

La rivista è agevole nella lettura grazie alla qualità di stampa ed al lavoro appassionato della redazione, che per ogni numero si impegna ad offrire ai lettori una rivista attraente.

Tra i temi trattati più frequentemente: Arte, Attualità, Libri, Musica, Personaggi, Pittura, Ricordi, Scultura, Argomenti Sociali.

DdC

www.iodmagazine.it
Diari di Cineclub | partnership

Mostra internazionale d'arte cinematografica la biennale di Venezia

6 Agosto 1932. Prima edizione del Festival di Venezia X E.F.

1 Settembre 2021 78° edizione del festival di Venezia

La regina d'Africa (The African Queen, 1951)

Antonio Falcone

Africa Orientale tedesca, settembre 1914. Il reverendo inglese Samuel Sayer (Robert Morley) gestisce una missione nel villaggio di Kungdu, insieme a sua sorella Rose (Katharine Hepburn). A far da contatto col mondo esterno il canadese Charlie Allnutt (Humphrey Bogart), ruvido meccanico tuttofare: con il suo piccolo battello a vapore, l'*African Queen*, risale spesso il fiume, recando provviste e notizie, come l'imminente scoppio della guerra tra Germania e Gran Bretagna, che avrà certo conseguenze anche in quel remoto angolo, per cui sarebbe meglio rifugiarsi presso le colonie inglesi. Ma il reverendo non intende mandare all'aria quanto costruito negli anni fra sacrifici e rinunce, per cui, d'accordo con la sorella, decide di restare. Le truppe coloniali tedesche non tarderanno ad arrivare, mettendo a ferro e fuoco il villaggio e facendo prigionieri i nativi, così da reclutarli nel loro esercito; le proteste di Samuel al riguardo saranno sedate da una botta in testa assestata col calcio di un fucile, quanto basta per fargli perdere i sensi e ridurlo presto in uno stato confusionale che lo condurrà alla morte. Rimasta sola, Rose, sconvolta e rattristata, troverà un valido aiuto in Allnutt, tornato indietro una volta che la miniera presso cui lavorava è stata distrutta dai tedeschi, dai quali è inseguito per via delle forniture di esplosivi presenti a bordo del battello. I due decideranno quindi di discendere il fiume Ulanga e ben presto la donna ritroverà il suo spirito indomito, animata da desiderio di rivalsa verso i tedeschi e fervido patriottismo, tanto da proporre allo scostante compagno di viaggio, tra l'altro piuttosto propenso a ricorrere al gin quale opportuno consolatore di ogni pena, un piano ben preciso: giungere fino al lago, dove è di pattuglia la nave cannoniera germanica *Königin Luise* e togliere di mezzo quest'ultima lanciandole contro l'ansimante *African Queen*, non prima di averla corredata di due rudimentali siluri da fabbricare con le bombole d'ossigeno e gli esplosivi a disposizione…Diretto da John Huston, anche autore insieme a James Agee della sceneggiatura, *La regina d'Africa*, ispirato all'omonimo romanzo di Cecil Scott Forester (1935), è un film che nasce in primo luogo per poter dare adito ad un desiderio del regista, recarsi in terra africana e cimentarsi in imprese di caccia tali da emulare quelle in cui si era prodigato Ernest Hemingway, una vera e propria ossessione, descritta da Peter Viertel, che sostituì nella stesura delle scene finali, non accreditato, Agee, colpito da un attacco di cuore durante le riprese, nel suo romanzo *White Hunter Black Heart* (trasposto nell'omonimo film diretto da Clint Eastwood nel 1990), ma anche dalla Hepburn nel suo libro del 1984 *The Making of The African Queen: Or, How I Went to Africa With Bogart, Bacall and Huston and Almost Lost My Mind*, titolo quest'ultimo che la dice lunga sulla non facile gestazione della pellicola, otto settimane di riprese nel Congo Belga (oggi Repubblica Democratica del Congo) e in Uganda, cui si aggiunsero le scene girate in Inghilterra (*Isleworth Studios*, *Worton Hall Studios*) ovvero tutte quelle in cui i due protagonisti si trovano immersi in acqua. Comunque, a quanto si legge nelle citate fonti, nel trascorrere dei mesi la Hepburn, a parte i problemi di salute causati dalla scarsa igiene dell'acqua del posto (Huston e Bogie vi rimediarono bevendo solo superalcolici, pare che il secondo arrivò anche a lavarsi i denti col gin…), andò a mitigare l'opinione che aveva inizialmente acquisito riguardo il fin troppo eccentrico cineasta, ammirandone infine il meticoloso impegno profuso nel girare, puntando sempre alla perfezione. Si andarono anche a rinsaldare i rapporti con Bogart, nella considerazione che ambedue avevano espresso il desiderio di lavorare assieme e d'altronde la sintonia fra di loro appare evidente lungo l'intero arco narrativo ed è uno dei motivi di fascinazione propri del film. Nei panni di Charlie e Rose, i due riescono infatti a rendere evidente la progressiva complementarietà dei rispettivi caratteri all'interno di un percorso volto ad uno "svezzamento sentimentale" che coinvolge tanto l'avvinazzato meccanico quanto l'irreprensibile "vecchia zitella, pazza, bigotta ed ossuta" (sono parole di Allnutt) lungo il tragitto che si troveranno ad affrontare insieme, un viaggio che diviene una vera e propria metafora della vita, del suo offrire, senza soluzione di continuità ed in alternato miscuglio, gioie ed ambasce. Ecco allora il graduale, ma deflagrante negli effetti, lasciarsi andare di lei (indimenticabile la radiosa espressione del volto quando, superate le prime rapide, esclama: *"Non pensavo che una pura esperienza fisica fosse così stimolante!"*), fra coerente inappuntabilità nei modi (vedi la sequenza in cui rovescia nel fiume l'intera cassa delle bottiglie di gin) ed inaspettate dolcezze (il primo bacio, così improvviso e naturale al contempo); di riflesso sopraggiunge poi il ritorno alla vita di lui, dal rendersi meno ispido (anche materialmente, radendosi per riconquistare la simpatia di Rose, offesa per i "complimenti" ricevuti quando era in stato di ebbrezza) all'assunzione di inedite responsabilità, senza dimenticare i ritrovati slanci amorosi, dei quali inizialmente appare sorpreso ed imbarazzato. Le tematiche proprie di Huston, quali il senso del cimento, quella sfida perpetrata dall'essere umano verso ogni tipo di pericolo facendo affidamento sulla forza di volontà, appaiono quindi stemperati da tale scambio simbiotico tra i due, nella progettualità di una comune impresa, fino ad acquisire nuove modalità esistenziali e comportamentali. D'altronde tra le opere del vulcanico cineasta *La regina d'Africa* è quella che offre una costruzione narrativa maggiormente lineare, non eccessivamente contaminata dal consueto, insinuante, pessimismo nei confronti dei rapporti umani. Si dà dunque vita ad un classico film d'avventura, per poi prenderne le distanze ironizzando sul genere, cavalcando l'onda della schematicità e della inverosimiglianza di molte situazioni, confluendo infine verso una romantica storia d'amore, resa con estrema naturalezza e del tutto credibile, al pari dal riuscire a venir fuori da ogni accadimento drammatico, anche quando non vi sia apparentemente via di scampo. A far da sfondo alle varie avventure, fra il concitato attraversamento delle rapide e il superamento di un avamposto tedesco, senza dimenticare l'impantanamento nelle paludi o la riparazione di fortuna dell'albero motore e dell'elica, per non parlare degli insetti molesti e delle ripugnanti sanguisughe, l'Africa, splendidamente fotografata in *Technicolor* (Jack Cardiff), con la sua flora e la sua fauna, senza le solite sottolineature "esotiche", coprotagonista insieme all'ansimante battello del titolo. Quest'ultimo diviene, come notato da molti, una sorta d'insolito proscenio aduso ad offrire congrua teatralità alla tenzone fra Charlie e Rose, dallo scontro iniziale alla conclamata pacificazione finale. Huston segue infatti da vicino i due protagonisti, insistendo con i primi piani, allontanandosene solo per qualche panoramica ripresa dall'alto, con la piccola imbarcazione sovrastata dalla natura impervia e minacciosa; *La regina d'Africa* è uno di quei film permeati della primaria magia di un cinema volto più che a nascondere i suoi trucchi e renderli realistici, a palesarli in modo evidente, in un continuo gioco di affabulazione con gli spettatori (vedi l'impiego palese del trasparente), rendendo reale, attraverso lo scorrere della narrazione, tutto ciò che spesso non è altro che ammaliante illusione, amore compreso. Quattro candidature agli *Oscar* (Miglior attore, Humphrey Bogart; Miglior attrice, Katherine Hepburn; Miglior regista, John Huston; Miglior sceneggiatura, Huston ed Agee), uno conseguito, quello a Bogie come Miglior attore: suona un po' come un premio alla carriera, viste le precedenti, ben riuscite, interpretazioni di *loser* disilluso e sciamannato, ma, parafrasando proprio una sua celebre battuta (in *Deadline – U.S.A.* , Richard Brooks 1952), *"questa è Hollywood bellezza e non può farci nulla"*.

Antonio Falcone

Trash: ovvero quelle zone urbanistiche che la società considera rifiuti

Roberto Baldassarre

Baraccopoli, *bidonvilles* (città di bidoni), *favelas*, *Slums* (catapecchie), *bairros da lata* (quartieri di latta), *poblaciones callampas* (popolazioni di baracche) o *Townships* (borgate), sono solamente alcuni vocaboli idiomatici che identificano quelle zone urbanistiche in cui un consistente numero di popolazione vive in un contesto di tremendo degrado, a livello sociale, economico e soprattutto igienico. In questa lista di termini, alcuni di essi identificano chiaramente la consistenza di questi luoghi, ovvero "città" composte da baracche costruite con materiale riciclato recuperato principalmente nelle discariche oppure rubato nelle imprese edili. A questi vocaboli andrebbero aggiunti anche i termini *borgata* e *banlieue*, ossia quelle periferie degradate sorte ai lati delle città e "dimenticate" dallo stato. In questi ultimi due casi c'è, diciamo, una situazione in bilico: detti sobborghi racchiudono le baracche edificate indipendentemente dai singoli, ma al proprio interno ci sono anche edifici costruiti dallo stato, comprensivi dei beni necessari basici, ad esempio acqua potabile e il sistema fognario. Il problema è che queste costruzioni di edilizia popolare, sponsorizzate a loro tempo come benevolo aiuto per i cittadini indigenti, con il passare delle decadi sono divenute fatiscenti per una completa mancanza di manutenzione ordinaria e/o straordinaria. È proprio questo abbandono da parte dello stato che facilita il deterioramento urbanistico, favorendo il veloce ergersi di baraccopoli e l'imbarbarimento delle persone che, racchiuse in questi perimetri "dimenticati da Dio", crescono in cattività. Non a caso la criminalità pesca ampiamente in questi luoghi, poiché offre maggiori aiuti pecuniari.

Tutti i termini citati, come già detto, descrivono la medesima situazione, ma queste realtà, riscontrabili in differenti parti del globo, hanno ognuna una loro differente storia evolutiva/involutiva. Le più note, anche per un certo folklore acquisito con il tempo, che le ha trasformate finanche in una meta turistica, sono le *favelas* brasiliane, sorte in ogni grande città del Brasile. I primordiali insediamenti avvennero alla fine dell'Ottocento, quando molti ex schiavi, liberati in seguito alla "*Legge aurea*" (1888), per mancanza di soldi cominciarono a costruire, improvvisando, le proprie povere dimore a ridosso delle colline periferiche. Le immense *favelas* di oggi, che ammantano ogni centimetro delle colline limitrofe alle metropoli, sono principalmente quelle sorte a partire dagli anni Settanta del Novecento che, oltre a confinare con le metropoli sono adiacenti anche alle immense discariche a cielo aperto, da cui la popolazione attinge giornalmente materiale e viveri. *Barrio da lata* e *poblaciones callampas* sono variazioni delle *favelas*, e anch'esse sorgono nel sud America, sebbene qualche "piccolo" *barrio da lata* sorge anche in Portogallo.

Le *bidonville* si trovano usualmente in Africa e, se staccate nettamente dal tessuto della città, possono essere definite come dei veri e propri piccoli villaggi, nella quale la popolazione è praticamente una tribù. Anche queste baraccopoli sono costruite con materiale recuperato, e come esprime bene il vocabolo idiomatico, principalmente si tratta di lamiere di bidoni della spazzatura tagliate e adattata alle esigenze di costruzione. In queste realtà africane il degrado è ai massimi livelli, perché la mancanza di acqua corrente e di scarichi fognari alimenta il proliferarsi delle malattia, in primis la malaria. Gli *Slums* sono zone residenziali degradate situate maggiormente nelle ex colonie inglesi, in particolar modo nelle megalopoli indiane. Quando questi sobborghi furono edificati, erano per una popolazione signorile, ma con il passare delle decadi e lo spostamento della media borghesia in altri quartieri (o con il ritorno in patria), queste zone sono divenute ampiamente decadenti, a cui si sono aggiunte ulteriori baracche.

Anche in Italia le *baraccopoli* hanno una loro lunga storia, sebbene non continuativa e "tragica" come ad esempio quelle del Brasile. Oggi le " città di baracche" sono ravvisabili a piccole macchie nel tessuto urbano: sovente qualche baracca di bandoni imbastita sotto un ponte e/o in qualche edificio abbandonato. Gli abitanti di queste nuove baracche sono principalmente stranieri (emigrati clandestini oppure popolazioni nomadi) oppure gente che ha smarrito le facoltà mentali e si è abbandonata a una vita di stracci e cartone. Discorso a parte sono i punkabbestia, individui che scelgono volutamente di vivere in contesti simili (baracche o edifici abbandonati), come atto ribellistico contro la società consumistica. Molto differenti le baraccopoli che, oltre quarant'anni fa, rivestivano le periferie, specificamente quelle di Roma. Le prime cause furono proprio per colpa dello stato, ossia quando il fascismo, deciso ad abbellire con fasti imperiali la Capitale, sfollò gran parte della popolazione che viveva nel centro, distruggendo interi quartieri (ad esempio Borgo Spina, sito di fronte a il Vaticano), per spedirla in approssimative costruzioni sperdute nelle lontane periferie, che erano ancora campagna. Questi confinamenti crearono le famigerate borgate. Le prime sorsero tra il 1930 e il 1937, e diedero origine a ben 12 borgate ufficiali. Rapidamente questi borghi, lontanissimi dal centro della città, si allargarono, e oltre alle poche edificazioni create dallo stato, costruite con materiale scadente, si aggiunsero le catapecchie costruite dagli emigranti provenienti dalle campagne. Per capire che cosa fosse una borgata, chiara è la spiegazione che ne dà l'insigne urbanista Italo Insolera:

> *Il termine 'borgata' fu usato ufficialmente la prima volta nel 1924 quando fu costruita a 15 km da Roma, in zona malarica, Acilia, dove furono trasferiti gli abitanti della zona del Foro di Cesare e di Traiano e della via del Mare. C'è qualcosa di dispregiativo in questo termine che deriva da borgo: un pezzo di città cioè che non ha la completezza e l'organizzazione per chiamarsi 'quartiere', oppure un agglomerato rurale chiuso da un sistema economico feudalistico in una dimensione che ne vieta lo sviluppo a organismo completo. Borgata è una sottospecie di borgo: un pezzo di città in mezzo alla campagna, che non è realmente né l'una né l'altra.*[1]

Lo smantellamento delle borgate – e delle relative baraccopoli che le componevano – cominciò nella seconda metà degli anni Sessanta e terminò all'inizio degli anni Ottanta. Agli abitanti disagiati vennero date case più confortevoli, di edilizia popolare, ma queste demolizioni non furono un vero gesto magnanimo, per ridurre lo squallore urbanistico raggiunto, ma semplicemente fu dettato dalla spasmodica necessità di edificare da parte dei costruttori privati, che avevano comprato dallo Stato quelle aree dove decenni prima proprio lo Stato aveva scaricato la popolazione. Per quanto le borgate sono state il simbolo della miseria e del fallimento di uno Stato incapace di aiutare il proprio popolo, per Pier Paolo Pasolini erano luoghi primitivi in cui la popolazione era rimasta intatta e veritiera, non intaccata dalla civiltà dei consumi. Quando il capitalismo cominciò a buttare giù questi luoghi "arcadici", il poeta friulano si rattristò e ritenne che le ultime borgate si trovassero in Africa, unica periferia incontaminata del globo. Queste le sue amare e arrabbiate parole contro questo "sterminio" delle borgate, contenute in un discorso più ampio riguardante il supposto "genocidio" capitalistico, che avrebbe portato quella popolazione all'omologazione e corruzione:

> *Oggi l'Italia sta vivendo in maniera drammatica per la prima volta questo fenomeno: larghi strati, che erano rimasti per così dire fuori della storia – la storia del dominio borghese e della rivoluzione borghese – hanno subito questo genocidio, ossia questa assimilazione al modo e alla qualità di vita della borghesia.*[2]

Anche Sergio Citti, fondamentale "Virgilio" linguistico e geografico per il Pasolini appena

segue a pag. successiva

1 *Italo Insolera (a cura di), Gli sventramenti e le borgate, in Roma moderna: Un secolo di storia urbanistica, Torino, Einaudi, 10 dicembre 1962, p. 139.*

2 *Pier Paolo Pasolini, Il genocidio, estratto del discorso rilasciato durante la Festa dell'Unità dell'estate 1974.*

segue da pag. precedente

giunto nella Capitale, e che conosceva perfettamente il mondo delle borgate essendoci cresciuto, provava una certa nostalgia per quel mondo, certamente povero e affamato, ma non corrotto.

Per approfondire e conoscere meglio questi universi urbanistici, alcuni scomparsi e altri, purtroppo, ancora esistenti, è facilmente reperibile un'enorme mole di materiale, cartaceo e documentaristico, da cui attingere informazioni. Focalizzandosi solamente sui contesti romani, si può comprendere il folklore delle borgate anche attraverso i romanzi *Ragazzi di vita* (1955), *Una vita violenta* (1959) e alcuni racconti contenuti in *Alì dagli occhi azzurri* (1965), tutti di Pier Paolo Pasolini. Per quanto riguarda i documentari, Youtube offre la possibilità di visionare molti filmati, di differente lunghezza, realizzati in loco. Ci sono molti documentari inerenti le borgate, e l'aspetto interessante è vedere come i filmati realizzati dall'istituto Luce, gestito dal fascismo o successivamente dal governo democristiano, tendevano a escludere le situazioni di degrado delle borgate, mentre i documenti d'antan realizzati dai singoli registi, s'inoltravano in questi ambienti abbandonati dalla società civile senza remore e censure. È chiaro che una tale ramificata e complicata realtà sociale venisse filmata e immortalata anche nel cinema. Al di là delle qualità artistiche dei film, e della porzione che tale argomentazione può occupare nella storia (vero centro focale oppure semplice sfondo *en passant*), oltre al fatto che sono tutte storie ricostruite, le pellicole che hanno mostrato le baraccopoli, nelle loro varie accezioni storico-geografiche, formano un nutrito catalogo. In questo saggio, precipuamente per ragioni di spazio, si citeranno solamente alcune di esse, che rendono bene le peculiarità delle diverse baraccopoli sparse per il globo.

Cominciando dal cinema italiano, si possono trovare molti esempi filmici che con il tempo sono divenuti finanche dei fondamentali documenti. Principalmente le pellicole inerenti a baraccopoli e borgate sono ambientate a Roma, vero centro di queste realtà urbanistiche. In *L'onorevole Angelina* (1947) di Luigi Zampa e con Anna Magnani, si può vedere la fu borgata di Pietralata (una delle 12 borgate ufficiali volute dal fascismo), e anche la riproposizione dell'alluvione, avvenuta nel 1937, che mise a dura prova gli edifici e la tempra della popolazione. *Miracolo a Milano* (1950) di Vittorio De Sica, pellicola neorealista tendente alla favola, ha per sfondo un'enorme baraccopoli sorta in periferia, in cui molti degli abitanti vivono l'indigenza con spensieratezza e dicendosi sempre "Buongiorno", ma quando hanno la possibilità di esaudire un desiderio (grazie a una colomba magica), vogliono possedere tipici beni di consumo. *Il tetto* (1956), tarda pellicola neorealista sempre diretta da De Sica, mostra come la povera gente improvvisava velocemente la costruzione di una miserrima casa: sebbene edificata abusivamente, una volta apposto il tetto alla costruzione lo stato non poteva buttarla giù. Di questo periodo, fondamentali e verissime sono le scene contenute ne *Il bidone* (1955) di Federico Fellini realizzate nell'ex borgata dell'Acquedotto Felice. In queste immagini in bianco e nero si possono vedere i tuguri fabbricati dai diseredati sfruttando le vestigia dell'antico acquedotto. Anche con *Le notti di Cabiria* (1957) Fellini mostra qualche squarcio di tragica realtà, ovvero, attraverso i pellegrinaggi notturni dell'uomo del sacco, quei barboni che vivono in antri e caverne sparse nelle campagne romane. In tempi in cui le borgate cominciavano ad essere abbattute, appare sugli schermi *Brutti, sporchi e cattivi* (1976) di Ettore Scola e con Nino Manfredi, acidissima commedia su una tribù di baraccati. Sebbene la baraccopoli sia stata ricreata appositamente, su uno dei cocuzzoli che si ergono intorno al Vaticano, questa disamina – artificiale – spiega bene come questa popolazione sia uno degli ultimi residui di quel mondo, proprio perché tutto attorno ad essa ci sono già gli enormi palazzoni sorti durante il boom economico. Sergio Citti, attingendo anche dal discorso sul "Genocidio" fatto da Pasolini, ha dedicato un'interessante riflessione sul passaggio dei poveri dalle baracche ai palazzi condominiali. *Cartoni animati* (1998), esordio registico di Franco Citti ma realizzato prettamente da Sergio, mostra, in un fondamentale snodo narrativo, i barboni che vivono tutti in fratellanza dentro dei cartoni ammassati in un ex opificio abbandonato, ma quando il capitalismo offre ad ognuno di loro un confortevole appartamento, diventano tutti menefreghisti e scontrosi l'uno con l'altro. Tra l'altro, *Cartoni animati* cita profondamente *Miracolo a Milano*. In ambito "baracche di cartone", divertenti anche le scene – ricostruite – dell'albergo dei barboni presenti in *Un povero ricco* (1983) di Pasquale Festa Campanile e con Renato Pozzetto.

Il set a Monte Ciocci a Roma di "Brutti sporchi e cattvi" (1976) di Ettore Scola

Discorso a parte merita Pier Paolo Pasolini. Benché cantore/antropologo del sottoproletario romano, nel suo cinema solo *Accattone* (1961) racconta direttamente le borgate romane, in particolare il Pigneto e Borgata Gordiani. In questo fulminante esordio non ci sono baracche, ma costruzioni sgarrupate e strade ancora senza asfalto. *Uccellacci e uccellini* (1966), sempre di Pasolini e con Totò e Ninetto Davoli, nelle scene iniziali mostra gli ultimi scampoli di borgate. Molto più stimolante, sebbene meno riuscito, quanto insegna *Una vita violenta* (1962) di Paolo Heusch e Brunello Rondi, adattamento dell'omonimo romanzo di Pasolini. Nelle scene dei titoli di testa, girate con stile pseudo-documentaristico, si può vedere l'ex borghetto Prenestino, ossia la fitta baraccopoli fatiscente a ridosso della stazione ferroviaria.

Menzione a parte meritano quelle pellicole, realizzate negli anni Novanta, che gettano uno sguardo sul mondo nomade dei Rom, che creano i loro stanziamenti nelle periferie romane. La pellicola che ha dato maggior risalto a questa etnia è stato *Alullo drom – L'anima zingara* (1993) di Tonino Zangardi e con Isabella Ferrari. La tribù di Zangardi è chiaramente ricostruita, ma a suo modo è un rispettoso sguardo agli usi e costumi di questo popolo. Altri fulgidi esempi, avendo qualche scena ambientata in tale mondo, ma agli antipodi nelle esposizioni argomentative, sono *Nestore, l'ultima corsa* (1994) di e con Alberto Sordi e *Tutti giù per terra* (1997) di Davide Ferrario e con Valerio Mastandrea. Nel primo, il mondo Rom è visto con occhio reazionario, poiché Sordi considera gli zingari soltanto come rapaci ladri; nel secondo, i gitani sono visti con approccio divertito, come se fossero dei nullafacenti spensierati ma amiconi verso il prossimo. Tra l'altro, *Tutti giù per terra* è ambientato a Torino e nelle periferie limitrofe. Infine, una pellicola che si stacca geograficamente da queste appena accennate, è *Hotel paura* (1996) di Renato De Maria e con Sergio Castellitto, poiché esplora il sottobosco dei barboni della città di Milano.

Il cinema statunitense, usualmente riconosciuto come spacciatore di finzione, ha anch'esso nelle sue pieghe un vasto catalogo di pellicole inerenti le baraccopoli o di "banlieue" sudice. *Furore* (*The Grapes of Wrath*, 1940) di John Ford, adattamento dall'omonimo romanzo di John Steinbeck, sebbene sia una ricostruzione, è una delle pellicole più neorealiste del cinema yankee. Storia on the road ambientata durante la gravosa depressione

segue da pag. precedente

"Accattone" (1961) di Pier Paolo Pasolini

segue da pag. precedente

economica post crack 1929, in un mirabile segmento cinematografico mostra un enorme accampamento in cui sono affollati molti poveri cittadini alla ricerca di un lavoro. Tendopoli costruita e gestita dallo stato della California, ma non dissimile dalle borgate sorte nei dintorni di Roma. Altro sfolgorante esempio pseudo-neorealista, è la commedia meta cinematografica *I dimenticati* (*Sullivan's Travels*, 1941) di Preston Sturges, in cui un regista,

Furore (The Grapes of Wrath, 1940) di John Ford,

desideroso di ricreare la realtà su pellicola, s'immerge nel mondo dei baraccati. Altri importanti esempi, benché non mostrino baraccopoli ma semplici quartieri fatiscenti, sono *Un uomo da marciapiede* (*Midnight Cowboy*, 1969) di John Schlesinger e *Trash – I rifiuti di New York* (*Trash*, 1970) di Paul Morrissey. I protagonisti vivono abusivamente in squallidi edifici abbandonati e sopravvivono facendo piccoli furti o prostituendosi. Anche *Serpico* (1973) di Sidney Lumet e con Al Pacino, biopic poliziesco, mostra senza filtri il decadimento dei sobborghi di New York, tra spazzatura e gente abbandonata a se stessa. Dello stesso periodo, meritevole di una veloce menzione, è il pilot del telefilm Kojak: *Tenente Kojak il caso Nelson è suo* (*The Marcus-Nelson Murders*, 1973) di Joseph Sargent. In questo Tv-Movie, mentre scorrono i titoli di testa, il protagonista Kojak (Telly Savalas) guida la sua auto costeggiando i sobborghi abbandonati e decadenti di New York, mostrando con evidenza le intenzioni veritiere di questo nuovo telefilm, ovvero raccontare storie quotidiane dei bassifondi (e non solo) della Grande Mela. Completamente differenti gli approcci al fenomeno delle baraccopoli che appaiono in molte altre pellicole a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta. Nell'horror demenziale *Horror in Bowery Street* (*Street Trash*, 1987) di Jim Muro, i barboni si rifugiano in scatoloni o in fetidi spazi nascosti; nel romanzesco *Ironweed* (1987) di Héctor Babenco e con Jack Nicholson e Meryl Streep, il mondo delle *bidonvilles* è tirato a lucido; nel demenziale *Che vita da cani!* (*Life Stinks*, 1991) di e con Mel Brooks, che in un certo qual modo cita e parodia la pellicola di Sturges, gli straccioni si barcamenano senza troppe complicazioni; nello struggente *La leggenda del re pescatore* (*The Fisher King*, 1991) di Terry Gillian e con Jeff Bridges e Robin Williams, prevale l'aspetto triste della follia che costringe questi individui a vivere per la strada; nell'action pseudo-Marvel *Peppermint – L'angelo della vendetta* (*Peppermint*, 2018) di Pierre Morel e con Jennifer Garner, un paio di carrellate mostrano le baraccopoli di cartone che sorgono nei quartieri malfamati. Infine, definibile come variazione sul tema, o semplicemente nuova tipologia 2.0 di baraccopoli, è quella mostrata in *Nomadland* (2020) di Chloé Zhao e con Frances McDormand, opera che si è aggiudicata il Leone d'oro alla 77° edizione e ben 3 premi Oscar (miglior film, regia e attrice protagonista). Pellicola tratta dall'omonimo romanzo di Jessica Bruder, è uno sguardo su quella popolazione che, colpita dal crack economico del 2008, vive in camper e/o roulotte e si sposta nel momento del bisogno. Quest'opera, in un certo qual modo, ricalca *Furore*.

Il cinema brasiliano ha anch'esso messo su pellicola le tragiche vite della popolazione delle *favelas*. Il Cinema novo, assimilazione della nouvelle vague francese e del neorealismo italiano, ha dedicato più di un film a detta questione. Uno dei primi esempi è il collettivo *Cinco vezes favelas* (1962) nella quale, attraverso 5 segmenti, ci viene sbattuta in faccia la realtà delle baraccopoli brasiliane. Pellicole contenenti favelas e che hanno varcato i confini nazionali ottenendo anche un buon riscontro all'estero, sono: il drammatico *Cidade de Deus* (2002) di Fernando Meirelles e Kátia Lund, che narra dell'omonima favela di Rio De Janeiro; la pellicola vincitrice dell'Orso d'oro a Berlino *Tropa de Elite – Gli squadroni della morte* (*Tropa de Elite*, 2007) di José Pandilha, che attraverso i ritmi dell'action mostra anche la criminalità che serpeggia nelle *favelas*, e che sarà anche riproposta, di sguincio, in *Tropa de Elite 2 – Il nemico è un altro* (*Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro*, 2010) sempre di Pandhila; *Campo grande* (2015) di Sandra Kogut vuole essere un approccio coscienzioso, attraverso gli occhi di una matura benestante che per la prima volta si addentra in quel mondo degradato. Infine, sebbene sia una sfavillante produzione americana, c'è *Trash* (2014) di Stephen Daldry, adattamento dell'omonimo romanzo di Andy Mulligan. Con un montaggio ritmato che a volte rasenta l'action, mostra come la popolazione delle *favelas* giornalmente rovisti tra le enormi montagne di rifiuti.

Per quanto riguarda gli *Slums* indiani, un fondamentale documento, e punto di partenza per un occhio occidentale che vuole conoscere quella cruda realtà, è il romanzo *La città della gioia* (*La cité de la jolie*, 1985) di Dominic Lapierre. È un resoconto, sebbene con qualche concessione agli stilemi romanzeschi, della situazione socio-sanitaria di una delle più grandi baraccopoli di Calcutta durante gli anni Settanta. L'enorme esito del romanzo ha inevitabilmente spinto i produttori a realizzarne una trasposizione, che si è palesata in una versione di celluloide superficiale: *La città della gioia* (*City of Joy*, 1992) di Roland Joffé e con Patrick Swayze. Restando in ambito cinematografico, sarebbe veramente dispersivo stilare una lista corretta, anche perché la produzione indiana sforna annualmente oltre 800 film, quindi si citeranno solo una manciata di pellicole. Tra i primi autori a mostrare senza remore la povertà del proprio paese c'è Satyajit Ray, probabilmente il massimo autore cinematografico indiano. Gli *Slum*, ancora in parte quartieri benestanti ma già in fase di decadimento, sono ben visibili nella "Trilogia di Apu": *Il lamento sul sentiero* (*Pather Panchali*, 1955), *Aparajito* (1956) e *Il mondo di Apu* (*Apur Sansar*, 1959). Altro squarcio cinematografico sulle baraccopoli indiane, che ha riscosso grossa attenzione anche all'estero, è quello di *Salaam Bombay!* (1988) di Mira Nair, che ci fa vedere la povertà della città attraverso gli occhi dei bambini orfani. Il super vincitore agli Oscar (ben 8 statuette) *The Millionaire* (*The Slumdog Millionaire*, 2008) di Danny Boyle, sebbene sia una rappresentazione leccata e ricattatoria, ha il suo peso in tale ambito, essendo una delle ultime pellicole a far vedere parte degli *Slums*.

Infine, menzione a parte, meritano due opere di Akira Kurosawa, che sono quasi dei pilastri per detta argomentazione: *I bassifondi* (*Donzoko*, 1957) e *Dodes'ka-den* (Dodesukaden, 1970). Il primo, tratto dall'omonimo romanzo di Maksim Gorki, è ambientato nell'Ottocento, ed è una riflessione esistenziale sui diseradati e il loro mondo fatiscente; il secondo, il cui disastroso esito ai botteghini spinse Kurosawa al suicidio, è una rappresentazione completamente ricostruita, che tocca addirittura punte metafisiche. Eppure questa rappresentazione artificiale è una delle migliori – se non la migliore – rappresentazione cinematografica per comprendere il mondo delle baraccopoli e la sua popolazione, che vaneggia o sogna (il titolo è il suono onomatopeico che il ragazzo fa imitando lo sferragliare del tram).

Salaam Bombay! (1988) di Mira Nair

Roberto Baldassarre

Una donna promettente di Emerald Fennel (2020)

Il regista è anche sceneggiatrice e coproduttrice. E' distribuito dalla Universal Pictures. 5 nomination agli Oscar come migliore regista, migliore sceneggiatura, miglior film, migliore montaggio: Frèderic Thoraval, e migliore attrice protagonista: Carrey Mulligan nella parte protagonista femminile di "Cassie"

Maria Rosaria Capozzi

Il cartellone pubblicitario, una bella silhuette dell'eroina, in piedi, in completo pantaloni e giacca casual, con le gambe leggermente aperte, in atteggiamento di sfida, stimola: si pensa alla donna vincente! Poi, avvicinandosi, si visualizza anche una specie di bastone di ferro che tiene in una mano, si vede e non si vede, già questo può essere un campanello d'allarme visivo in quanto segnale di potenziale violenza ma non si sa: è necessario vedere, osservare e poi analizzare.

L'idea che mi si forma repentina nella mente "leggendo" questi indizi visivi è quella del consueto film alla *Thelma & Louise* di Ridley Scott del 1991.

Così, piena di speranza e fiducia nell'operato di una regista donna, Emerald Fennel che ha presentato la sua opera al Sundance Film Festival il 25 gennaio 2020 in anteprima, confido in un film di valore e di contenuto. Mi inoltro nella visione di questo film che si disvela già dalle prime scene una pellicola di buon livello pornografico e ovviamente violento.

La tentazione di alzarmi ed andarmene è stata intensa ma ho resistito: il mio scrivere può servire a tante lettrici e lettori per consapevolizzarsi e difendersi da un cinema che impoverisce le menti e potenzia il comportamento "pavloviano".

Inoltre, è da sottolineare che il monopolio cinematografico degli Stati Uniti d'America in Europa, é tenace, costante. E penso pure che il nostro vecchio continente, assorba magnificamente tutto ciò che è made in USA! E cioè qualunque prodotto che provenga dal di là dell'oceano, bello o brutto che sia, ricco o miserrimo, è comunque accettato come si accettano i "jeans", va bene tutto, non si butta nulla!

Le case di distribuzione USA sdoganano in Italia, film ad alto contenuto ideologico: lo speciesmo, il nazionalismo, il razzismo, l'uso delle armi fai da te, gli stereotipi e pregiudizi di genere, la violenza e la pornografia, border line, queste sono le tematiche predilette intorno alle quali girano le storie. Quindi, una politica del "entertainment" per consolidare, rafforzare e tutelare un modo di pensare chiuso, mediocre e dicotomico! Non contenti, le case distributrici accettano felicemente questo genere di film poichè di "facile digestione" per tutte, tutti. Anche se, *Una donna promettente* confonde ed occulta ciò che le giovani ragazze avrebbero diritto di conoscere, il femminismo! E, codesto film, viene etichettato come tale! Che assurdità! Chi non possiede una lettura di cosa sia il femminismo e magari, va al cinema ingenuamente, resta immancabilmente irretita/o dall'apparenza: le immagini patinate, le belle donne, lo sguardo della protagonista, bellissima, sempre vincente, sprezzante, spavalda, proprio come nella "realtà"! E il montaggio perfetto, la ricchezza degli ambienti e un mondo maschile, tutto sommato, quasi innocuo!

La protagonista, Carrie, che ha perso la sua più cara amica, Nina, ad un party organizzato dai loro colleghi di studio, non si dà pace. Sceglie di non proseguire gli studi di medicina e invece, lavorare come cameriera in un anonimo bar: le sequenze la mostrano che prepara caffè per i clienti. Le sequenze la mostrano ancora convivere con i genitori, rispettivamente, Clancy Brown, interpreta Stanley, il padre e Jeniffer Coolidge, interpreta la madre, Susan. Costoro, sempre preoccupati per lei, chiamano la polizia poichè, la loro figliola non si fa viva da diversi giorni, troppi giorni. Nel colloquio con le forze dell'ordine, si intuisce e poi si disvela che Cassie soffre di disturbi mentali. Emerge, dalle sequenze del film, lo stereotipo della "donna pazza". Arma ancora molto diffusa ed utilizzata nella realtà di tutto il mondo per rendere le donne soggetti muti ed inoffensivi. Fino a questo punto dell'opera, ancora non si comprende esplicitamente cosa sia successo all'amica. Forse, questa è la novità del film: Nina, la diretta protagonista non comparirà mai perchè è defunta, invece la sua carissima amica, Cassie, esiste e combatte per lei.

Si vedono scene in cui Cassie si finge ubriaca e quando gli uomini si prodigano nel volerla "aiutare", lei accetta. Sul più bello, quando i soggetti maschili esplicitano in cosa consiste l'aiuto, la protagonista, come una "Giovanna D'Arco a cavallo" disvela la sua sobrietà e li minaccia raccomandando loro di non farlo più, mai più! E, una breve sequenza, mostra anche un uomo che, preso in trappola da Carrie, è da lei terrorizzato.

Acconsentire, come spettatrice adulta, a questa infantile messa in scena, per me che sono un soggetto femminile consapevole, è chiedere troppo. Neppure nei film di *Bambie* di Walt Disney, la/lo spettatrice deve venire a patti con un simile paradosso. E cioè, tradotto, è più probabile credere che il giovane cerbiatto Bambie, parli e mangi a tavola seduto e composto su di una sedia!

Il film ci propone la sequenza in cui, per caso, nel bar entra un ragazzo, Ryan interpretato dall'attore Bo Bumham, che riconosce in lei, Meghan, la sua antica collega di studi di medicina. Dopo un primo momento di disorientamento, i due riprendono i contatti.

Ryan si innamora di Carrey ma lei è reticente, è disorientata: comunque, prova ad instaurare un rapporto di fidanzamento con Ryan. Le immagini la mostrano che presenta il suo "boyfriend" ai genitori, i due personaggi sucitati che interpretano la parte di persone completamente addormentate, perennemente chiuse in casa e che hanno un unico sogno: vedere la figliola "sistemata".

Incredibile, negli USA del ventunesimo secolo, High Tech, siamo rimasti al medioevo!

Carrey, nel frattempo, crea, organizza, occasioni d'incontro con i partecipanti alla sera del misfatto di tanti anni prima. La parola stupro non viene mai nominata.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Questione di censura o, come si dice in linguaggio brechtiano, è un sottile e raffinato escamotage tecnico? Si chiama "Ueberraschungeffekt", effetto sorpresa che la Fennel vuole proporre alle spettatrici/spettatori per "meravigliarli"?

L'intenzione missionaria di Carrey è lodevole, non c'è che dire. Dalle sequenze, si comprende molto chiaramente che lei, generalmente, non desidera vendetta con i complici dello stupratore, lei vuole solo che comprendano il male che hanno fatto e si pentano!

La sequenza del'avvocato, interpretato da Alfred Molina, Jordan, che all'epoca dei fatti, invece di difendere l'amica di Carrey, la fece passare dalla parte del torto, e cioè è lei che era ubriaca e consenziente, è significativa: si vede Carrey che fa visita in casa di quest'uomo e costui non è sorpreso! Anzi è contento perchè, dal giorno in cui Nina si è suicidata grazie al contributo del suo intervento mendace, l'avvocato non dorme più, non trova pace! E' sinceramente pentito e si accascia sul sofà dove è seduta Carrey porgendole con delicatezza il capo sulle ginocchia! La protagonista è basita e lo accoglie porgendo le sue mani sulla testa dell'avvocato. La sintesi di questo "quadro" cinematografico riporta alla celebre scultura di Michelangelo: "La Pietà".

La Madonna misericordiosa, Cassie in questo caso, comprende il pentimento autentico e lo perdona!

Infatti, quando va via dalla casa dell'avvocato, al losco individuo che l'avvicina per strada, fa capire che non serve più che ammazzi quest'uomo. E la battuta di lui, il killer che lei aveva assoldato, dice: "ma i soldi me li da lo stesso vero?". Battuta da non sottovalutare poichè è indice del contesto socio culturale nel quale la storia é immersa: la vita è quantificabile in dollari! Quello che è veramente importante è l'apparenza, i soldi, il titolo di studio che hai e la posizione lavorativa che occupi nella società e poi, ovviamente, sei proprio sfortunata se sei donna, vecchia, di colore, omosessuale eccc.

Con sapiente tecnica "made in USA" si srotola la matassa delle immagini che procedono di pari passo con il cambio dei personaggi che in quel giorno, in quella storia, erano coinvolti: l'amica in comune che ha fatto finta di non vedere, la Rettrice del College che ha preferito testimoniare contro la vittima.

Sarà proprio l'avvocato Jordan che non ha difeso Nina, a farle recapitare una audio cassetta in cui si vede che anche Ryan, quella sera, nonostante le grida della ragazza, non mosse un dito per difenderla.

A questo punto, Carrie, abbandona i vestiti della ragazza innamorata e indossa nuovamente l'armatura di santa Giovanna.

Ovvia la sequenza in cui Ryan, che, incalzato da Carrey, si difende asserendo che in quel

party si stava solo scherzando e giocando e sembrava che non si stesse facendo nulla di male!

Anche quando Carrey sottolinea che l'amica piangeva, chiedeva aiuto, Ryan controbbatte che comunque l'atmosfera era di festa, bonaria, goliardiaca e tutti avevano bevuto un pò. Nelle inquadrature, questo ragazzo ha un aspetto dolce, buono, ai limiti del remissivo. Quindi, anche la scelta degli attori/attrici è stata sapientemente soppesata e calibrata dalla regista.

La storia si evolve con scene di una protagonista che, pur non avendo subito la violenza diretta, ricerca ogni persona che essendo presente alla "famosa" sera, non ha agito in difesa di Nina. Carrey vuole punire il protagonista di questo atto disgustoso che ha portato l'amica alla morte. Riesce ad avere le indicazioni che servono per rintracciarlo e mette in atto il suo piano.

Al, lo stupratore, interpretato da Chris Lowel, è ormai, un affermato professionista e sta per sposarsi. Festeggia l'ultima sera da scapolo con un gruppo di amici. Carrie per compiere la sua vendetta si trasforma in una infermiera porno con tanto di calze a rete e minigonna ascellare. E cioè, utilizza uno strumento che fa parte della "cultura" degli uomini, la pornografia, per vendicare l'amica.

Le scene incuriosiscono poichè chi guarda, assiste ad un duello all'ultimo sangue in cui, Carrey lotta strenuamente per non soccombere ma verrà brutalmente uccisa, soffocata con un cuscino da Al. Una sequenza sulla quale, la regista si sofferma tanto ma così tanto che la sottoscritta, come spettatrice, ha provato empatia per la protagonista sperando che non si torcesse più in quel modo e, finalmente, esalasse l'ultimo respiro.

Pare che, dalla morte per soffocamento di Floyd, il negro sadicamente ucciso da un poliziotto negli USA, questa tendenza ad eliminare così le persone, si stia diffondendo sempre di più: un pò come una moda.

Non soddisfatta, la regista, mostra anche il suo cadavere che, a questo punto sembra proprio una bambola gonfiabile da far scomparire il prima possibile. E infatti, poco dopo, una sequenza nel parco/bosco in cui un rogo è stato acceso da Al ed un suo carissimo amico complice per bruciare le spoglie mortali di Carrey.

Nella realtà, anche accendere un fiammifero nei parchi USA non è possibile per il controllo severo e meticoloso da parte delle guardie forestali. Comunque, lo spettatore ignaro può "bersi" anche questa alterazione di ciò che poi è vero.

Si sa che le "bambole gonfiabili" sono usate dagli uomini ancora oggi per meglio esercitarsi nell'uso della violenza contro le donne e la sequenza cui si assiste in questo film è, secondo il mio punto di vista, un ottimo spezzone cinematografico per spiegare visivamente ed efficacemente cos'è la violenza ai ragazzi e perché non bisogna praticarla: poichè, dopo, non sei più un essere umano, il perdono non esiste e ti sei trasformato in qualcosa d'altro.

Mi chiedo dove sia il femminismo in questo film. Forse nel fatto che Carrie si ribella e muore ammazzata? E cioè, la regista quale messaggio da alle donne, soprattutto alle ragazze?

Questo non è un film femminista, è invece, un film complice della cultura maschilista e cioè un'opera che segue pedissequamente gli stereotipi di un epoca buia e confusa: la nostra. Ben venga la critica cinematografica che ha gli strumenti e la capacità di decodificare e "leggere" le autentiche intenzioni dell'autrice/autore.

Maria Rosaria Capozzi

Tre film d'autore a confronto: Nomadland, The father, La felicità degli altri

Leonardo Dini

Tra i films di questa annata, analizziamo tre realizzazioni che ruotano intorno al concept di famiglia nel mondo attuale, circa le crisi, gli ideali, i problemi che sono spesso comuni a tante famiglie in differenti luoghi del mondo.

Film che descrivono anche le pieghe psicologiche e drammatiche delle personalità di individui che attraversano fasi diverse della loro vita con alterne vicende e con un significante simbolico universale che ne è denominatore comune e ci parla della difficoltà delle relazioni umane e della solidarietà anche endofamiliare e anche tra amici o tra parenti diretti.

Ci riferiamo ai film *Nomadland* di Chloé Zhao, *The Father* di Florian Zeller e *La felicità degli altri*, titolo originale *Bonheurs des uns*, di Daniel Cohen, opere che inoltre descrivono tre mondi: quello americano, quello inglese londinese e il mondo francese, tre realtà dell'occidente di oggi nel mondo per fortuna o purtroppo globalizzato ma attraversato dagli stessi conflitti e problemi che appartengono non alle nazionalità ma agli individui umani, in quanto esseri umani, nei loro difetti e pregi.

The Father sintetizza il mondo umano nello spazio, teatrale e quasi virtuale, delle stanze di un normale menage familiare che tuttavia si tramuta in un incubo quotidiano per il protagonista della vicenda narrata, Anthony Hopkins, più efficace che mai nella sua recitazione naturalistica.

Il dramma della degenerazione della memoria in un anziano si intreccia con il susseguirsi dei sentimenti e delle storie dei suoi familiari, e la emarginazione degli anziani soli affiora, pure in un contesto di apparente normalità, in un crescendo da thriller, sino al finale triste e inquietante che vede la vittoria della malattia e della solitudine sul coraggio e la volontà di vivere e di libertà del padre anziano interpretato da Hopkins.

Un finale del film realistico ma cinico che sinceramente non ci piace ma che appartiene alla realtà di tanti anziani rottamati come oggetti usati dalle rispettive famiglie.

Avremmo apprezzato di più un finale con Hopkins libero, malato ma libero e restituito a una vita vera nonostante la malattia progredisse.

In *Nomadland* invece la solitudine è la vera malattia della protagonista, una straordinariamente valida e convincente Frances McDormand in una interpretazione di grande forza emotiva e empatia.

Quella di *Nomadland* è un'altra solitudine, di origine totalmente differente da quella di Hopkins, una situazione maturata attraverso una vita difficile e la perdita degli affetti più cari.

La scelta di vivere da nomade della protagonista si sviluppa in un Paese, l'America che nasce da infinite storie di nomadismo, di immigrazione avventurosa di massa.

L'America nata Paese nomade e povero si ritrova oggi, finita la middle class e la illusione del sogno Americano di ascensore sociale di massa, in una condizione dove homeless e borghesia in crisi si incrociano.

"Nomadland" (2020) di Chloé Zhao

"The Father" - Nulla è come sembra (2020) di Florian Zeller

Qui la scelta della libertà di Frances diviene una sfida a sé stessa e al mondo che la cifra registica di Chloé Zhao, di grande saggezza orientale appunto e di sincero afflato umano, rende affresco di vita degli ultimi e dei liberi in una America che è divenuta a sua volta Paese di depressi e di anime morte.

Il film però vede il riscatto di Frances nel suo coraggio di trasformarsi per rinascere, adattandosi a tante situazioni impossibili, coraggiosa nel lavoro come nell'affrontare la sua traversata attraverso gli Stati di una America che sembra uscita dallo script di uno dei celebri e celebrati film di registi inglesi come Ken Loach sulla vita dei lavoratori in crisi.

Al tempo stesso notiamo molte affinità con il cinema orientale e una bella koinè, cioè sintesi culturale tra il cinema sociale orientale cinese e quello americano.

Si passa in un universo ben distante invece riflettendo sul film *La felicità degli altri*, anche qui la protagonista vive una sua solitudine ma di ben altro genere: la solitudine dei numeri primi, quello di una donna in ascesa e in carriera, che esce dalla routine piccolo borghese e periferica per entrare in un mondo che le darà notorietà togliendole la felicità, al netto di invidie e rivalità che si sviluppano attorno a lei e oltre le conseguenze del suo agire e dei suoi sentimenti.

Qui il film descrive varie storie parallele con la leggerezza proverbiale delle commedie francesi ma senza ignorare il lato malinconico e melange della realtà.

In tutti e tre questi film insomma la solitudine prodotta dalla civiltà contemporanea, come effetto e danno collaterale della crisi tra individualismo e sfiducia negli altri, descrive la crisi degli individui umani attuale in film peraltro girati appena prima della crisi infinita Covid, che ha messo fine alla Belle Époque europea originata nel secolo scorso.

Se esiste un messaggio comune ai tre film consiste nella sfida impossibile ma inevitabile dell'essere umano ai suoi limiti ontologici quindi costitutivi e alle barriere che la società, i rapporti umani, le malattie e la povertà, e al contrario il successo oltre le aspettative e la celebrità forzata, frappongono fra gli esseri umani e tra di essi e la felicità compiuta dei loro legittimi progetti di vita.

Nei tre film è plasticamente visibile la frantumazione e ricomposizione delle relazioni umane essenziali, del tessuto sociale, in dei microcosmi che si fanno macrocosmi, se confrontati con le vicende generali e la storia sociale del genere umano.

Non sono il padre, la donna in crisi e la ragazza in carriera i protagonisti dei film ma il mondo che li circonda, domina, indirizza, talvolta manipola o devia, certo che li rende elementi fragili di un mondo più vasto delle loro vite, ambizioni e sogni.

Shakespirianamente l'essere e il non essere si affrontano nelle vite dei personaggi interpretati da Anthony Hopkins, Frances McDormand, Bérénice Bejo, ma questa dialettica ci riguarda tutti, va oltre il film e le sceneggiature e si chiama vita.

"La felicità degli altri" (2020) di Daniel Cohen

Leonardo Dini

VIII encuentro iberoamericano de cineclubes - EIAC

Gli orizzonti dei circoli del cinema e la formazione del nuovo pubblico in America Latina

Gabriel Rodríguez Álvarez

Con una larga presenza di operatori culturali dei circoli del cinema latino americani e del gruppo di Cine Educación della FICC/IFFS (Federation International de Cine Club / International Federation of Film Societies), col supporto tecnico del Festival Avanca e grazie alla trasmissione in diretta della piattaforma Retina Latina, la FICC/IFFS ha potuto svolgere l'8° *Encuentro Iberoamericano de Cineclubes* (VIII EIAC). A questo importante appuntamento hanno partecipato complessivamente ventotto operatori culturali in rappresentanza di dodici nazioni, che, su una serie di tematiche strettamente legate ai diritti alla cultura del pubblico e alle dinamiche educative multiple che può sviluppare il cinema, hanno aperto un importante confronto tra di loro. Così, il 10, 17 e 18 luglio scorso, in modalità a distanza, attraverso il canale Youtube della FICC-IFFS + e la pagina Facebook di Retina Latina, si sono potuti attivare ben 6 tavoli distinti di confronto internazionale. Tavoli che sono stati moderati dai membri del Comitato Esecutivo IFFS 2019-2021 e che sono stati seguiti in diretta streaming in tutto il mondo.

L'ottavo incontro ha riunito 12 paesi, 28 partecipanti, 6 tavole rotonde con i temi: Scuola, cineclubismo e comunità

Nell'entrare nel nuovo secolo, diversi sogni si sono concretizzati nella realtà. Nonostante negli ultimi decenni diversi paesi della regione centro e sud America abbiano progressivamente ridotto i finanziamenti pubblici alla cultura con politiche neoliberiste, ciò non ha comunque scalfito la volontà di resistenza dell'associazionismo culturale.

Attraverso i cineclub, le scuole, i festival del cinema, la pubblicazione di cataloghi, le fondazioni, le scuole di cinema, le sedi municipali, i ministeri dell'educazione, le università, le cooperative e le accademie di cinema, la cultura si è estesa e democratizzata, il nuovo pubblico ha potuto allargare i propri orizzonti e sviluppare le proprie capacità critiche. Andando controcorrente, la società civile ha avuto la capacità di resistere e organizzarsi, rispondendo attivamente alla mancanza di politiche culturali pubbliche e all'assalto del mercato neoliberista.

Scuola, cineclubismo e comunità. Una fase dell'incontro FICC/IFFS con alcuni dei partecipanti: Gabriel Rodríguez, México; Julio Lamaña, Catalunya; Cristina Marches, Argentina; Antonio Costa Valente, Portugal; Isa Catarina Mateus, Portugal; Marcela Aguilar, Colombia.

Dopo un'epoca segnata da dispute politiche e ideologiche aggravate dalle tensioni economiche, e superando l'ambito delle università in cui storicamente si sono insediati, i cineclub hanno sviluppato settori dell'educazione, con progetti di formazione per insegnanti e studenti che hanno cambiato le stesse vecchie impostazioni formative, facendo interagire diverse generazioni con formati e generi diversi di animazione audiovisiva, fiction e documentari, siti web, portali, canali video, pubblicazioni, dischi e una innumerevole documentazione.

Nei paesi che non avevano scuole di cinema, i cineclub sono stati storicamente spazi formativi per principianti dai quali sono cresciuti poi tanti professionisti del cinema e dell'audiovisivo. I festival cinematografici che si sono organizzati sono diventati successivamente anche punti d'incontro e poli per l'interazione di diversi rappresentanti del sistema di produzione cinematografica, per visioni cinematografiche alternative e la formazione. E' attraverso questi processi che le manifestazioni locali hanno potuto avere poi un più ampio sviluppo a livello nazionale, così che oggi si può ben nutrire la speranza di far crescere attività educative legate all'alfabetizzazione del pubblico, all'universalità del linguaggio visivo, alla ricchezza delle sonorità strettamente legate alle narrazioni, alla valorizzazione delle pubblicazioni stampate e digitali e, naturalmente, all'importanza delle scuole a tutti i livelli per la promozione di tutte le espressioni e diversità culturali.

La pandemia da Covid-19 ha costretto in questo tempo le attività culturali a restare ferme, ma che già dopo i primi mesi di smarrimento molte manifestazioni e progetti culturali si sono potuti riavviare un po' dappertutto. In questo contesto abbiamo potuto riassistere a workshop e laboratori audiovisivi, in cui operatori e professori riuscivano a ripristinare partecipazione e scambi di collaborazione con famiglie, altri insegnanti e studenti di comunità scolastiche sparse un po' dappertutto: in Argentina, Bolivia, Brasile, Colombia, Cile, Cuba, Ecuador, Spagna, Messico, Perù, Portogallo e Uruguay. La sfida dell'8° EIAC è stata quella di mettere a confronto queste esperienze nazionali attraverso un coordinamento che ha consentito di unire diverse latitudini in una unica pianificazione – facendo coincidere sul piano temporale i differenti fusi orari -, per un lavoro collettivo e di confronto attivo di esperienze diverse in comunità differenti. Durante l'emergenza sanitaria che si sta vivendo nel mondo a partire dal 2020, i confini tra i paesi sono cambiati e ciò che ieri era lontano oggi è diventato sempre più familiare, per via della tecnologia spazio e tempo si sono rimpiccioliti. Persone che consideravamo irraggiungibili, oggi sono molto più facilmente avvicinabili. Certamente ancora molto ci vorrà per avvicinare le sinergie tra *Scuola, cineclubismo e comunità*, questo era il titolo degli incontri organizzati dalla FICC/IFFS, ma si sono attivati metodi e approcci di lavoro tali che si può guardare al futuro con ottimismo, rinnovando impegno, curiosità e voglia di innovazione. Lungo questo cammino, l'8° *Encuentro Iberoamericano de Cinecubes* ha intravisto un nuovo orizzonte.

Gabriel Rodríguez Álvarez
Segretario Generale FICC/IFFS

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

FICC/IFFS

Un treno, un film #25

Lo straordinario viaggio di T. S. Spivet (2013)

Federico La Lonza

Una storia intelligente, degli ottimi interpreti, una bellissima fotografia e scenari fantastici, che ricordano i quadri di grandi regionalisti americani quali Thomas Hart Benton, John Steuart [sic] Curry e Grant Wood, ma anche il lirismo di un realista come Andrew Wyeth: queste, in sintesi, le principali doti del film *The Young and Prodigious T. S. Spivet* del regista francese Jean-Pierre Jeunet, uscito nel 2013 e presentato al pubblico italiano come *Lo straordinario viaggio di T. S. Spivet*: titolo furbo ma fuorviante, perché se il viaggio del protagonista costituisce la parte centrale e avventurosa dell'opera, è pur vero che tanto la parte iniziale che quella finale mostrano un ottimo ritmo narrativo e propongono interessanti connotazioni sul personaggio e la sua famiglia e sull'ambiente in cui essa vive.

La trama racconta di T. S. - Tecumseh Sparrow - Spivet (Kyle Catlett), un ragazzino di dieci anni appassionato di cartografia e straordinariamente versato per le invenzioni meccaniche, che elabora a getto continuo e non manca di proporre nei concorsi. T. S. vive in un ranch del Montana accanto al padre Tecumseh Elijah (Callum Keith Rennie), un cowboy semplice e simpatico molto preso dalle mansioni relative all'agricoltura e allevamento della tenuta, alla madre Clair (Helena Bonham Carter), dottoressa in entomologia che studia la morfologia dei coleotteri, alla sorella Gracie (Niami Wilson), una quattordicenne il cui sogno è di essere eletta Miss America, e al fratello gemello dizigotico Layton (Jakob Davies), col quale va molto d'accordo: molto simile al loro padre, Layton è più alto di T. S.: «A mio fratello è toccata l'altezza, a me i neuroni» egli dice infatti di lui. Un giorno, mentre si trova col fratello nel fienile della famiglia, maneggiando un fucile che pareva inceppato Layton fa inavvertitamente partire un colpo, che colpendolo in pieno lo uccide; T. S., che per un esperimento stava misurando la scala delle esplosioni, non riesce a spiegarsi il motivo di quella fatalità e si sente responsabile di quella disgrazia, nonostante abbia fatto il possibile per salvare la vita al fratello. Ma né i genitori né la sorella lo accusano, e caduti in profonda depressione, per far sì che egli possa superare il trauma a quella tragica e improvvisa morte nessuno vi fa più cenno. Qualche tempo dopo, T. S. viene contattato al telefono dalla dottoressa G. H. Jibsen (Judy Davis) della prestigiosa Smithsonian Institution di Washington, la quale, persuasa di parlare con un adulto (giacché lui ha alterato la voce), informandolo di essere il vincitore della 92ª edizione del premio Spencer Baird per l'eccellenza scientifica, grazie alla sua invenzione di una macchina che produce moto perpetuo, in grado di sviluppare energia autonoma per circa quattrocento anni, lo invita a Washington per ricevere il premio, circostanza nella quale prenderà parte a un ricevimento in suo onore e dovrà pronunciare un discorso. T. S. (che aveva inviato la sua invenzione ad un professore di fisica, ignorando che questi l'avrebbe iscritta per lui a quel concorso) garantisce la sua presenza e, senza farne parola coi suoi, preparata una grossa valigia dove pone anche il diario di famiglia, alle quattro di notte lascia il ranch: posto il bagaglio su una carriola, raggiunge faticosamente la linea ferroviaria presso un posto di movimento, dove con un ingegnoso escamotage costringe alla fermata un lunghissimo treno merci diretto a sud-est, sul quale, sebbene scoperto da due poliziotti, riesce fortunosamente a salire mentre esso è in ripartenza.

Il suo solitario viaggio, che si compie attraverso magnifici scenari naturali e suggestivi paesaggi urbani, lo porta dapprima a Casper, nel Wyoming, dove si nasconde a un controllo della polizia ferroviaria chiudendosi dentro un camper Winnebago trasportato sul convoglio. In un'altra fermata, dal finestrino del pullman il suo sguardo incrocia quello di una bella bambina che a testa in giù si dondola su un'altalena nel giardino di casa. Di sera, giunto a North Plate, nel Nebraska, mentre il treno sosta in stazione per alcune ore, egli scende dal merci e conosce un anziano e simpatico *hobo* (vagabondo), Due Nuvole (Dominique Pinon, l'attore-feticcio di Jeunet), che l'ospita sul vagone di un altro merci dove si trova come a casa e col quale chiacchiera amabilmente. Poi compra da mangiare in un chiosco di alimentari, rischiando di essere riconosciuto da due poliziotti che esibiscono la sua foto alla proprietaria: ma pur avendo capito che è lui, ella dice di non saperne nulla. Ha anche la tentazione di telefonare a casa, per rassicurare i suoi: ma si vince, e risalito sul merci in ripartenza trascorre parte della notte a sfogliare il diario di famiglia. Al Freight Terminal di Chicago il merci conclude la sua corsa: e T. S., messe le cose più necessarie in uno zainetto, nasconde il valigione nella nicchia di un quadro comandi elettrici e si allontana dalla stazione. S'imbatte però in un poliziotto in automobile, che insospettito gli chiede di fermarsi e salire sulla sua vettura; per tutta risposta egli si dà alla fuga. Inseguito a piedi dal poco atletico poliziotto, per evitare d'essere preso T. S. salta sull'anta opposta di un ponte mobile in fase di apertura, facendosi male al costato. Facendo l'autostop, viene infine raccolto da Richie (Julian Richings), il simpatico conducente di un TIR, ex soldato nei paesi arabi, che l'indomani mattina lo lascia a Washington, proprio davanti alla sede della Smithsonian Institution.

Qui T. S. si presenta alla cicalante dottoressa Jibsen, che dopo il primo istante di stupore lo abbraccia e appreso che T. S. è orfano (una bugia inevitabile da parte del suo piccolo interlocutore, per evitare di essere consegnato alla polizia) come una chioccia decide entusiasticamente di prendersi cura di lui: lo fa visitare da un dottore, poi lo fa sottoporre a un esame del cervello, infine lo prepara alla cerimonia della premiazione fornendogli un elegante smoking della sua taglia. Quella sera, anche gli ospiti della Smithsonian Institution non hanno occhi che per lui: introdotto dal presidente dell'istituzione dottor Leonard Sullivan

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

(James Bradford), al momento di pronunciare il suo discorso di ringraziamento T. S. si sofferma sulla disgraziata vicenda privata inerente la morte di suo fratello e si commuove, toccando il cuore dei presenti; egli non può accorgersi che ad assistere alla cerimonia, nella galleria della grande sala c'è anche sua madre, venuta a Washington col marito. Affascinata dalla sua personalità di genio bambino la dottoressa Jibsen decide di promuoverne la conoscenza presso il grande pubblico: prima porta T. S. presso uno studio fotografico, poi dai responsabili locali di una emittente televisiva, affinché possa prendere parte a un talk show. Truccato, pettinato e rivestito alfine T. S. è pronto a farsi intervistare nel salotto televisivo. La sua comparsa nella trasmissione è vista in tv da Gracie, che dal Montana informa al telefono i genitori. Roy, il presentatore (Rick Mercer), rivolge a T. S. varie domande, ed è molto abile nell'interromperlo con nuove domande ogni qualvolta giudica le risposte di lui poco 'ortodosse'; viene presentata l'invenzione premiata, la sua macchina che produce moto perpetuo, eppoi, con un *coup de theatre*, appare Clair Spivet e siede accanto al figlio. Sorpreso, dopo un breve chiarimento lei e T. S. si abbracciano, e durante l'interruzione pubblicitaria si allontanano dallo studio, inseguiti dal presentatore, dal cameraman e dai fotografi. Giunge la dottoressa Jibsen, che rimprovera Clair per essere stata ingannata da T. S. con la storia dell'orfano: per tutta risposta questa le assesta uno schiaffo. Quando Roy cerca di trattenere madre e figlio, Tecumseh Elijah lo abbatte con un pugno, quindi si allontana col figlio a cavalcioni e con la moglie. Il film si conclude nel loro ranch del Montana, con la nascita di un nuovo fratellino, che riporta in casa Spivet serenità e fiducia; per non smentire le sue doti d'inventore, T. S. mette a punto un artificio meccanico dove la sua macchina per il moto perpetuo viene sfruttata per fare oscillare lievemente in continuità la culla del neonato.

Coproduzione franco-canadese a cura di Frédéric Brillion e Gilles Legrand per conto delle Cross Creek Pictures, Epithète Films, Tapioca Films, France 2 Cinéma, Gaumont, Orange Cinéma Séries e Filmarto, *Lo straordinario viaggio di T. S. Spivet* è tratto dal fortunato romanzo *Le mappe dei miei sogni* (The Selected Works of T. S. Spivet, 2009) dello statunitense Reif Larsen e dura 105 minuti. Sceneggiato dallo stesso Jeunet in collaborazione con Guillaume Laurant, si è avvalso della fotografia di Thomas Hardmeier (per questo contributo premiato nel '14 sia col César che col Lumière), delle musiche di Denis Sanacore, degli effetti speciali di Alain Carsoux, della scenografia di Aline Bonetto, dei costumi di Madeleine Fontane e del trucco di Nathalie Tissier; il montaggio è opera di Hervé Schneid.

La storia del film è piuttosto curiosa: pare infatti che prima ancora di darlo alle stampe, Larsen si fosse già interessato all'eventualità di una trasposizione cinematografica del suo romanzo (la sua opera prima, che aveva ricevuto offerte di pubblicazione da ben dieci case editrici americane!), compilando un elenco dei suoi registi preferiti. L'alverniese Jeunet, noto soprattutto per il barocco e poetico *Il favoloso mondo di Amélie* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001), guardò con molta attenzione al soggetto di Larsen, al punto che lo contattò per proporsi: ed ebbe buon gioco. Uno dei motivi per cui persuase Larsen fu che garantì la presenza nel film dei disegni che poi contraddistinsero le pagine del romanzo: opera dello stesso scrittore, soltanto rivedute da un suo amico artista, Ben Gibson; essi raffigurano oggetti, grafici, mappe geografiche, elenchi, presunte invenzioni ed altro ancora, e costituiscono un corredo suggestivo e indispensabile alla miglior comprensione dello spirito del giovanissimo protagonista, molto apprezzato da tutti i critici letterari che recensirono il romanzo. Jeunet infatti è un appassionato del disegno, tanto che è solito realizzare da sé tutti gli *storyboards* dei suoi films. E a proposito del protagonista: la scelta di Kyle Catlett per impersonare T. S., che si è rivelata indovinatissima, allora fu un mezzo azzardo: il giovanissimo attore del New Jersey, infatti, all'epoca era alla sua prima esperienza cinematografica, e aveva all'attivo solo la partecipazione a due episodi televisivi.

Effettuate nel 2012, le riprese del film iniziarono il 18 giugno e si conclusero il 15 ottobre: principali luoghi delle locations furono gli stupendi paesaggi canadesi del Québec e dell'Alberta (Lethbridge, Montréal, Trois-Rivières, Calgary e centri minori), ma si girò anche a Washington D.C. e a Chicago. Presentato il 28 settembre del '13 al Festival Internazionale di San Sebastián, in Spagna, *Lo straordinario viaggio di T. S. Spivet* uscì nelle sale francesi il 16 ottobre di quell'anno e in quelle statunitensi soltanto il 31 luglio 2015. Con un budget di circa 33 milioni di dollari, al box-office ne incassò appena 9,5 milioni: secondo Jeunet, ciò si dové al fatto che il produttore Harvey Weinstein, il quale aveva acquistato i diritti per la promozione del film negli Stati Uniti, richiese dei tagli al film che egli non si sentì di apportare, e per reazione ne posticipò di circa un anno e mezzo la data d'uscita nei cinema americani. A dispetto di questo, l'accoglienza da parte della critica è stata generalmente molto positiva, e nel corso del tempo le opinioni sul film di Jeunet sono state di sostanziale consenso. Si tratta della sua prima opera girata in 3D, una soluzione che accresce la spettacolarità del paesaggio e la dimensione fiabesca della vicenda, narrata ad un tempo con discrezione e poesia.

Federico La Lonza

Il cinema tra i banchi dagli anni Sessanta agli Ottanta

La scuola crogiuolo di sogni e di promesse, conflitti e disinganni

#Seconda parte

Demetrio Nunnari

Iniziata con gli anni Quaranta e Cinquanta, la nostra breve rassegna sul cinema tra i banchi (**Diari di Cineclub** n. 96) giunge adesso ad un titolo d'obbligo: *Il maestro di Vigevano* ('63), di Petri. Qui, la provincia laboriosa del pavese è colta nel pieno del *boom* economico. Il settore calzaturiero fiorisce, e ognuno indossa le scarpe che merita. Ma quelle del maestro Mombelli (Alberto Sordi) non sono granché eleganti. La visione aristocratica che egli ha della cultura stride con i cinici risvolti del quotidiano. È un precettore rispettato, ma a casa i soldi non bastano mai. La moglie tiene il broncio, vagheggiando di abiti sontuosi e di

"Il maestro di Vigevano" è un film del 1963 diretto da Elio Petri

gioielli. Al bando gli ideali, dunque. Mombelli lascia la docenza e mette su una fabbrichetta. Se la spassa, e conteggia ogni guadagno alla giornata, frodando persino la dogana. Ma l'ingordigia ha un caro prezzo: l'attività va presto a rotoli, e con essa il matrimonio. Solo e stanco, l'uomo torna ad insegnare. Sempre la vocazione obbedisce a se stessa. L'aula di una scuola elementare dona al racconto di *Padre padrone* (**Diari di Cineclub** n. 93) una forma ciclica geniale e inesorabile. Come una furia, il vecchio Efisio (Omero Antonutti) irrompe a reclamare il suo Gavino. I libri sono un lusso; la pastorizia è vita. Imperative, le ragioni dell'anziano genitore: l'istruzione è una panzana. La miseria è la sola cosa vera a questo mondo. Gavino prenderà la licenza a diciott'anni, come tutti. Ma, crescendo, questi si

"Padre padrone" (1977) di Paolo e Vittorio Taviani

fa uomo e si ribella, spezzando le catene di un giogo che è ancestrale, in quei luoghi, come legge di natura. Perciò, quando il ciclo narrativo si chiude sulla stessa scena iniziale, il *mood* è diverso, e un valzer sbarazzino echeggia in sottofondo. *Padre padrone* è un film intenso e complesso nel suo coniugare, con accenti poetici, archetipi cari alla memoria del mondo. Con *Breakfast club* ('85), di Hughes, l'espressione *"brat pack"* [la cricca dei bulletti] entra a forza nello *slang* giovanile e filmico (dove indica un genere preciso). Per via della loro condotta, cinque liceali passeranno il sabato a scuola. Ciascuno dirà con un tema chi crede di essere. L'espediente funziona. Sempre, difatti, l'immagine ideale che abbiamo di noi si misura con quel che siamo per davvero. *"E questi ragazzi, su cui sputate ogni volta [...] sono consapevoli di quel che stanno attraversando"*: sono versi di David Bowie, posti non a caso in epigrafe ai titoli di testa. Seduti in cerchio – come in una sorta di terapia di gruppo -, confrontandosi scoprono di essere simili. C'è un'oscura richiesta d'aiuto nelle ultime bravate. Non uno di loro ha la vita che vuole, ma solo quella che garba al suo "vecchio". Claire: istruita a destreggiarsi col *noblesse oblige* dei quartieri alti. Oggetto di violenze domestiche, c'è poi Bender, adesso violento suo malgrado. Allison "la stramba" e Andy (Emilio Estevez), incalzato dal padre a primeggiare nello sport. Infine, Ralph il secchione, che a causa di un brutto voto tenta il suicidio con una lanciarazzi. Nel paese dello *zio Sam* – il più liberale del mondo -, si nega ai giovani il diritto di sognare. Oppure è il tratto infausto dell'economia capitalista, in cui il benessere è diffuso, ma in una struttura rigorosamente piramidale. La "poltrona per due" è una chimera, e serve solo vincere, non partecipare. Ritroviamo lo stesso impianto (e qualche analogia d'intreccio) ne *L'attimo fuggente* ('89) di Peter Weir (**Diari di Cineclub** n. 89), seppur ambientato nel New England di metà secolo. *"Medicina, legge, ingegneria, sono nobili professioni [...]; ma la poesia, il romanticismo, l'amore [...] ci tengono in vita"*. Così l'eccentrico professor Keating (Robin Williams) esordisce davanti ai suoi studenti, parlando loro di poesia come nessuno. La poesia, voce interiore d'ogni essere umano. Sui ragazzi l'effetto è quello dirompente di una epifania. Si guardano dentro, e realizzano di trovarsi alla *Welton Academy* per condiscendere al volere di facoltosi genitori che hanno scelto al posto loro l'avvenire che li attende. La *psykhe* è l'intervallo che separa il desiderio dalla sua soddisfazione, e malata è l'anima di colui che non ambisce. Iniziano così il risveglio e la rivalsa. A qualcuno andrà bene, ma il docile Neil, duramente osteggiato dai suoi nel proposito di darsi al teatro, si toglierà la vita col revolver del padre. Gesto estremo e pregno di

"L'attimo fuggente" (1989) di Peter Weir

un fosco simbolismo. *Arrivederci ragazzi* ('87) di Louis Malle è invece ispirato ad un fatto reale. Nella Francia occupata dai nazisti, un collegio gesuita è, per alcuni adolescenti, una campana di vetro. Isolati dagli echi del conflitto, vivono giorno per giorno l'incoscienza, i giochi, i primi turbamenti, le complicità. Nasce tra Julien e Jean una profonda amicizia, fatta più di gesti condivisi che parole. Per buona parte, difatti, il film ha un ritmo lento che risalta la magia dell'istante. Un incedere i cui silenzi son colmati dalla musica. Jean suona

"Arrivederci ragazzi" (1987) di Louis Malle

bene il piano, e sovente i due si trovano a duettare alla tastiera. Il resto è superfluo. La musica è una forma aulica di narrazione. Con un nobile linguaggio racconta ciò che avviene fuori e dentro di noi. E crea, con le sue alchimie, una muta intesa di stati d'animo. Julien avverte che qualcosa turba il compagno. Lo scopre poi: ebreo, Jean è lì per nascondersi. L'amicizia si consolida, ma l'idillio di gioventù va in pezzi. Poco dopo, per una soffiata, la *Gestapo* porta via Jean, altri collegiali e il direttore. Laconico, il saluto di quest'ultimo: *"Arrivederci ragazzi. A presto!"*. Non torneranno più. Un dettaglio singolare – voluto o meno – è quello delle opere di Schubert [1797-1828] impiegate per l'intero commento musicale al film. Sua è quella "poetica del viandante" che, ironia della sorte, sembra qui riassumere l'eterno tormento del popolo ebraico: *"Ovunque son straniero. Dove sei, terra amata? Cercata, sognata, e mai conosciuta. M'incammino mesto e silente, e i miei singhiozzi chiedono: dove?"*. Così, anche Jean s'accinge al suo viaggio, ma lo attende il campo di Auschwitz.

Demetrio Nunnari

Tutti a scuola: un paese che deve - in fretta - imparare a diventarne un altro

"Ballate con i lupi e contate le stelle, incluse le invisibili"
Lawrence Ferlinghetti, "Cos'è la poesia", 2002, (traduzione di Stefania Benini).

"Sì, un posto dove non cacciarmi nei guai. Tu credi che esista un posto del genere, Totò? Deve esistere. Certo non ci si potrà arrivare con un piroscafo o con un treno. Dev'essere molto, molto lontano... oltre la luna... oltre le nuvole... "
"Il mago di Oz", 1939, regia di Victor Fleming

Enzo Lavagnini

Siamo preparati per il "futuro"? Chissà? Forse, basterebbe sapere per dove passerà... o, meglio, dove si è ficcato... . "Resilienza" fa inevitabilmente rima con i tempi andati. Con Dante, con Fellini e con Leonardo (la letteratura, il cinema, l'arte, la scienza), e con la "Ricostruzione". Abbiamo esempio concreto di come si esce dai tempi bui. E a quelli, memorie incluse, superbamente raccontate dal nostro neorealismo, *Ladri di biciclette* in testa, dobbiamo affidarci. E in fretta, pare. E a cominciare dalla scuola, questo per certo.

La Ricostruzione cioè quella determinante era di progettazione di un nuovo Stato, elaborata a guerra finita e realizzata in capo a pochi anni. La prefigurazione di una Repubblica, ancora di la da venire e infine messa su in fretta e furia sulle strutture preesistenti di quella Nazione che era stata invece fin dalla nascita un Regno e che il Fascismo dell'ultimo ventennio aveva ancor più centralizzato.

Anni fondamentali per il nostro Paese quelli, anni in cui non era in ballo solo la forma che doveva avere il nuovo Stato, Monarchia o Repubblica appunto, ma più radicalmente che tipo di Nazione dovesse essere questa nuova, nascente Nazione. A quali valori, politici, sociali, religiosi, economici si sarebbe dovuta ispirare. In quegli anni di momentanea unità nazionale, in quella temperie fertile ma inevitabilmente caotica, vitale ma inevitabilmente incerta, la progettazione del nuovo Stato avviene infatti secondo la contemporanea ispirazione dei tanti differenti filoni di pensiero, in una sorta di "simultanea", in cui ogni gruppo, politico, sociale o religioso, cerca di marcare la propria influenza.

Tutte le tante sfaccettature ideologiche che partoriscono insieme questa complessa progettazione statuale tentano da subito di farsi amplificare dentro luoghi deputati destinati, in qualche modo, alla "propaganda"; si tratta di luoghi in cui ci si "istruisce", si "impara" ad affrontare il futuro così per come si pensa che sarà, o si vuole che sia.

I luoghi deputati all'amplificazione delle idee in circolazione sono appunto le varie "scuole", più o meno tali, più o meno ideologiche, che spuntano come funghi e il cui apparire viene prontamente registrato da giornali e cinegiornali.

Ecco così comparire, nelle scuole più eterogenee che la storia d'Italia ricordi, un esercito di "studenti", nostri connazionali, i quali cominciano in questo particolare frangente ad apprendere di tutto; ognuno con identica voglia di riscatto personale e di cambiamento per il Paese, ma talvolta ognuno con una visione o un auspicio del futuro diversi, se non opposti, dall'altro. Ad ogni modo, la nuova Italia sembra davvero formarsi in queste inusuali aule.

Dai cantieri lavoro alle scuole di partito, dalle scuole dell'avviamento professionale a quelle per diventare buone mogli di soldati americani, alle scuole di campagna con maestri volontari (tra questi ultimi Pier Paolo Pasolini, nei paesini friulani), ogni insegnante per proprio conto immagina un futuro radioso per la Nazione, ma ognuno, appunto, a modo suo, trasmettendo agli allievi la propria particolare idea dell'Italia per come dovrà, secondo loro, essere.

Registriamo, computando giornali e preziosi cinegiornali dell'epoca, questi variegati, talvolta eccentrici tentativi: la scuola per italiane che vogliono sposare soldati americani a Viareggio; la scuola per l'orientamento professionale dell'Umanitaria a Milano; la scuola per corrispondenza Radio Elettra a Torino (fondata nel 1951, ha formato a distanza oltre un milione e mezzo di tecnici in Italia e all'estero – forse la prima scuola in una sorta di DAD del Paese); la scuola allievi Fiat "Giovanni Agnelli" a Torino; la scuola per dirigenti di cooperative agricole in Emilia; la scuola matrimoniale del dottor Origlia, nel 1948, a Torino; la "scuola delle mogli", per l'educazione della donna alla casa, retta da suore, nel 1958, ancora a Torino; i cantieri scuola per edili, un po' in tutt'Italia; la scuola per indossatrici a Varenna sul lago di Como (lo stesso luogo ove c'è la scuola di fisica di Enrico Fermi); la scuola americana per sciuscià a Napoli; le prime scuole di sci al Sestriere; la scuola alberghiera per ragazzi orfani a Montecatini; la scuola di partito del PCI alle Frattocchie, capostipite di scuole per formazione quadri di altri partiti. E si potrebbe continuare...

"Sciuscià" napoletani al lavoro nel periodo "americano"

L'Italia che voleva, e doveva, cambiare pelle in fretta, si preparava così ad affrontare il futuro e faceva in modo che i propri cittadini si aggiornassero. C'era bisogno di maggiori competenze per provare a marciare al ritmo delle nazioni più progredite del mondo. E l'Italia infatti – che sembrava proprio voler diventare un altro paese, un paese diverso, migliore, moderno- si arricchì d'ogni tipo di nuove competenze.

In questo frastagliato mondo fatto di tante diverse scuole sono dunque in tanti gli allievi che a vario titolo si impegnano per aumentare le proprie capacità e la propria esperienza e rifornire così il Paese di una vasta schiera di elementi avveduti, gente di sani principi e abile in un qualche lavoro o in una qualche capacità, con la quale seguitare sulla via della ricostruzione e del progresso; un futuro che si vuole prossimo per il paese e che ognuno ovviamente immagina non disgiunto dal proprio benessere.

La scuola di Frattocchie, l'istituto di studi comunisti del PCI (1944 fino al 1993) dove si sono formati migliaia di militanti e funzionari

Sentenziò Alcide De Gasperi, Presidente del Consiglio del primo governo di unità nazionale, a commento di questo sforzo collettivo: "Tutti siamo d'accordo nella meta: dare al popolo il mezzo di campare, salvare la moneta, contenere i prezzi, combattere la speculazione, introdurre nell'organismo dello Stato più attivismo, più disciplina e nei rapporti tra i partiti più lealtà e più ampiezza".

Cosa produrrà ora la nostra progettazione di una scuola al passo delle sfide e dei cambiamenti? Tentativi bizzarri, folcloristici, o modi adeguati di acciuffare il futuro per la coda?

Enzo Lavagnini

Abbiamo ricevuto

Inter da impazzire

La storia di una squadra unica, dalle origini fino allo straordinario scudetto n. 19
Alberto Castellano
Gremese editore – L'Airone editrice

Questa è la Grande Storia dell'Inter, la "Beneamata dei milanesi", come amava definirla il mitico Gianni Brera. Grande Storia, perchè in effetti non è una storia qualunque; è una storia di successi, di eroi, di vittorie, ma anche di sconfitte e di delusioni; e una storia che ne contiene tante altre: storie di giocatori, allenatori, presidenti, partite, coppe, record e trionfi. L'Inter è l'unico club italiano ad aver sempre militato nella massima serie del campionato nazionale ed è l'unico ad aver partecipato a tutte le edizioni della serie A. E nel 2010 è diventata la prima e unica squadra italiana ad essersi aggiudicata il Triplete, ossia le tre competizioni principali disputate nel corso della stagione, vale a dire la Champions League, la Coppa nazionale e il campionato. E con i successivi trionfi nella Supercoppa italiana e nella Coppa del mondo per club, l'Inter è diventata anche la prima e finora unica squadra italiana a vincere 5 trofei nell'arco di un anno solare (2010). Arricchito da più di 100 fotografie anche a colori, il volume ripercorre tutta la pazza storia dell'Inter dalla fondazione nel 1908 fino alle prodezze di Lautaro, Lukaku & Co. che sono valse il diciannovesimo scudetto e il primato cittadino, ovvero il sorpasso sui rivali del Milan per numero di scudetti vinti. Aggiornando un volume uscito nel 2010 all'indomani del Triplete con lo stesso titolo, l'autore ha ricostruito le 11 stagioni successive fino all'ultima 2020 – 2021 coronata dal successo dello scudetto, integrando dati, classifiche, numeri e statistiche con aneddoti curiosi, episodi poco conosciuti e approfondimenti di personaggi e temi. Dopo l'addio di Mourinho sostituito prima da Benitez e poi da Leonardo, l'Inter vive le ultime fiammate con la conquista della Supercoppa italiana, del Mondiale per Club e della Coppa Italia 2011. Tre trofei che chiudono definitivamente il ciclo vittorioso. Con la partenza di molti eroi del Triplete si ritorna alla "normalità" e ricominciano gli avvicendamenti sulla panchina e i frenetici acquisti di giocatori non proprio da Inter. E quindi seguono capitoli dedicati alla fine dell'era Moratti e l'arrivo prima degli indonesiani e poi dei cinesi, alle continue rivoluzioni tecniche (Gasperini, Ranieri, Stramaccioni, Mazzarri, il ritorno di Mancini, de Boer, Pioli) fino a quando il club sembra trovare pace con la scelta di Spalletti. Ampio spazio viene dato naturalmente alla svolta vincente con l'arrivo prima di Marotta come direttore tecnico dopo il divorzio dalla Juve e poi di Antonio Conte come allenatore. Non mancano schede di approfondimento sulla presidenza Moratti e sul giocatore-simbolo Zanetti. L'ultimo capitolo dedicato al diciannovesimo scudetto ripercorre le tappe della gloriosa cavalcata fino all'improvviso, imprevedibile divorzio di Conte dalla Beneamata e l'ingaggio altrettanto fulmineo di Simone Inzaghi come successore. Senza tralasciare un'analisi tecnico-tattica della gestione Conte e due box sugli sponsor e le maglie dell'Inter. Il volume è corredato da un utile riepilogo dei dati del club nell'arco della sua storia dalla nascita ad oggi: i titoli, i presidenti, gli allenatori, i record in campionato e in coppa e i piazzamenti nel campionato italiano dal primo all'ultimo.

Alberto Castellano è saggista e critico cinematografico ma le tre C della sua vita sono il cinema, il calcio e il cibo. Ha scritto per circa 20 anni per "Il Mattino" di Napoli e attualmente collabora con "alias" (supplemento settimanale de "il manifesto").
Autore di numerosi saggi e volumi dedicati a Franchi e Ingrassia, Douglas Sirk, Carlo Verdone, Clint Eastwood, Paul Schrader, alla comicità e al doppiaggio, è anche un grandissimo tifoso dell'Inter, calciofilo e studioso; ha scritto di calcio (biografia di Ronaldo) e pubblicato diversi volumi sul tema tra i quali Le 100 parole del calcio (Gremese). Questa è la sua prima pubblicazione dedicata alla sua squadra del cuore.

Alberto Castellano
Inter da impazzire
Gremese editore – L'Airone editrice
pagg. 143 - Euro 9,90
ISBN: 9788864424316

Il Contagio (2017) di Matteo Botrugno e Daniele Coluccini

Adattamento di una pièce teatrale tratta dall'omonimo romanzo del Premio Strega Walter Siti. Il film è interpretato da Vincenzo Salemme, Vinicio Marchioni, Anna Foglietta, Giulia Bevilacqua

La Roma con due mondi, quello delle borgate e sottoproletariato deviato e quello della Roma borghese, apparentemente inconciliabili ma che tra loro si completano e si nutrono, ricordando quella che sarà chiamata Mafia Capitale.

Scappiamo insieme in un motel vicino alla stazione.
Marcello inizia a stendere la coca, maestra di storia e disegno che cancella l'imperfezione del tempo e conferisce ai nostri gesti una strana solennità.
Attendo in silenzio, lo guardo, hanno un bel dire che il fisico è una sola, tutto liquidi, che ha una muscolatura molle, bella al disegno ma fasullo al tatto e invece qui sta il miracolo della sua morbidezza al suo risaltarsi ad ogni cambio di luce ho visioni sempre nuove dei suoi dorsali paesaggio della schiena portaerei, non si stanca di cambiare posizione, affonda il viso, il suo profilo sparisce, riemerge.
Ha la vita stretta di una ragazza di 18 anni, prima della penetrazione, si apre il prato delle confidenze, dei piaceri segreti dell'innocenza, della gioia di immaginare le stesse cose nel medesimo istante, poi accade quello che deve accadere, guardandolo in faccia mentre si abbandona, la lingua fuori piegata a libretto, imbroncio infantile, il mio concludere così intenso che a lui scappa da ridere e a me viene in mente come sarebbe bello avere un figlio da lui.
Il male non esiste.
La pace bussa quando vuole.

Walter (Vincenzo Salemme, narratore), rivolto a Marcello (Vinicio Marchioni)

Per me ormai Roma è questa.
Non quella del Pantheon o di piazza Euclide, non i monumenti di gesso che si annidano al Gianicolo, né il giro di cupole, campanili che disegnano i gabbiani dalla terrazza Olivetti a Piazza Venezia:
A Roma che per Marcello era straniera da volerci quasi un visto, è ormai straniera anche per me.
Ci vivevo da 40 anni solitario ma integrato a mio modo.
Per fare di quella città un'ammasso di macerie è stato necessario un desiderio impossibile quasi folle e Marcello mi ha ispirato lasciandomi poi sul bordo di quel disastro a cavarmela da solo.
Non mi restano che le borgate, ma le borgate senza anima perché l'anima delle borgate era lui.
Non è da tutti testimoniare la bellezza e la grazia, tu l'hai fatto e la traccia del tuo corpo non morirà.

Walter al termine del film ripercorrendo il cortile dove abitava Massimo

"Il contagio", Milano, Mondadori, 2008. ISBN 978-88-04-57950-2; con una postfazione dell'Autore, Milano, Rizzoli, 2017, ISBN 978-88-170-9700-0.

Via Ugento 4 lotto 8, Quarticciolo, quartiere di Roma, location del film "Il Contagio"

La consapevolezza oltre la consuetudine

Carmen De Stasio

Ben altro c'è nell'oltre. Non soltanto un'espressione che facilita un divagare ad altro luogo, ad altro argomento per non accomunarsi con l'attuale storia. In effetti, quando ci si arena a parlare dell'oggi, il nostro argomentare parrebbe invadere ambiti che soltanto sfiorano la storia, ma così non è: questa muta realtà (come tale è la storia) invero esiste, malgrado sovente si traduca in immagine esagerata, oppure come qualcosa di transitato e sfuggito, piuttosto che in eventi tra loro inscindibilmente corrispondenti. Tra i due tipi di velocità storiche – l'una conseguente a fatti conclusi e l'altra in grado di correlare il dettaglio nei nodi eventuali – anche la cinematografia interviene, portando in scena sensi assai divergenti che ripongono la storia su oppositivi versanti: gli uni vedono una cinematografia dedita al reliquiario; sull'altro versante è la cinematografia che della storia rinnova l'esistenza vigile. È qui che s'insinua il significato di una consapevolezza oltre la consuetudine nella quale è la storia di Melina Mercouri. Rappresentativa di grandi drammaturgie di fama internazionale, dell'attrice riceviamo la dimensione di un'immagine complessa e costruttiva di storia, soprattutto della storia che rimarca, accanto alla solennità interpretativa, un desiderio che si materializza in collettiva partecipazione.

L'8 luglio la città di Brindisi è stata palcoscenico di una narrazione che ha unito la celebrazione del bicentenario della Rivoluzione greca contro il potere Turco-Ottomano, concedendo una particolare attenzione al ruolo delle numerose donne che vi hanno partecipato (alcune ancor oggi note; altre, in maggior numero, dimenticate) e proseguendo con il racconto intorno alla vita della donna Melina Mercouri; un racconto di libertà, di una vita articolata, di memorie esistenziali. La Mercouri, infatti, emerge come portabandiera di scelte: lascia il palcoscenico per dedicarsi a pieno ritmo alla diffusione concreta della cultura nella veste iridescente di Ministro della Cultura nella sua Grecia dopo gli anni oscuri del regime dittatoriale dei colonnelli che presero il potere con un colpo di stato nel 1967. Già a quel tempo, insieme al marito, il regista Jules Dassin, con il quale aveva girato quel capolavoro che è *Mai di domenica*, la Mercouri era voce internazionale di dissenso nei confronti di coloro i quali avevano colorato di grigio la sua patria. Nonostante l'affronto del ritiro del passaporto, continuò la strenua mobilitazione per il ritorno alla democrazia. La sua risposta fu decisa e di tale impatto da diventare dapprima grido di sensibilizzazione e poi titolo dell'autobiografia *Io sono greca*, dall'adattamento della quale una pregevole Anna Dimitri (attrice e autrice di fama internazionale), insieme all'autore teatrale Mauro Marino, ha tratto la performance *EvVIVA – La Libertà* – un one-woman show per la regia dello stesso Marino, drammaturgia curata da Anna Dimitri e dallo stesso Marino, su organizzazione di Antonio Calabrese e musiche di M. Theodorakis e M. Hatzidakis. Promotore e organizzatore dell'evento un Club Service al femminile composto dal Consolato di Grecia (Console l'Avv. Antonella Mastropaolo) e dall'Ass. Cult. *Brindisi e Le antiche strade* (Presidente Rosy Barretta, Imprenditore-armatore rimorchiatori) in partnership con alcune aziende locali e con il Patrocinio del Comune di Brindisi.

Due i momenti fondamentali: nella prima parte la sottoscritta ha analizzato la figura della Mercouri calandola nell'espressione di un mondo vivace a partire dall'attitudine rappresentata dalla singolarità femminile dell'antica Grecia, collegandone i principi di solidità all'eroismo esistenziale delle protagoniste della Rivoluzione per giungere, infine, a corroborare un quadro d'insieme, all'interno del quale sono state delineate le effervescenze di un'artista creativa e dall'inesauribile verve inventiva, presto paradossalmente dimenticata, ma in quest'occasione tornata alla ribalta per un agire temprato da scelte dovute all'anelito fervente di una libertà condivisa, di un amor patrio sincero e onesto, di un'appartenenza che mai l'ha abbandonata per tutto il corso della sua vita. Infatti, nonostante fosse stata eletta nel 1977 con maggioranza assoluta di voti in Parlamento e rieletta per i successivi otto anni; nonostante avesse promosso la Città Europea della Cultura

segue a pag. successiva

Anna Dimitri (Performer e Co-autore dello spettacolo) (foto di Umberto De Vitti)

Carmen De Stasio (Relatore); Il Club service ideatore e organizzatore dell'evento: Antonella Mastropaolo (Console di Grecia) e Rosy Barretta (Presidente Ass. Brindisi e Le Antiche Strade); infine, Anna Dimitri (Performer e Co-autore dello spettacolo) (foto di Cesare Laviola)

segue da pag. precedente

(oggigiorno Capitale Europea della Cultura); nonostante avesse sollecitato il confronto continuo tra i Ministri della Cultura europei, orbene, malgrado anche le molteplici e significati-

Carmen De Stasio, relatore (foto di Umberto De Vitti)

ve iniziative in favore di una vitalità artistica e culturale collaborativa e collettiva, al di fuori dei confini greci il suo nome è andato pressoché oscurandosi.

Ancora una volta è in scena la parola. Segno volatile o situazione sviluppata da altre situazioni. Parola-suono unico o sinfonia pluriforme. In tal senso Melina Mercouri diviene situazione e a lei la seconda e corposa parte dell'evento si dedica con una performance di parole e musica di alta suggestione – koinè di storia, di arte, di riflessioni interpretate con l'intensa gestualità di chi avverte in sé i passaggi di una traccia intera, da recuperare oltre la dimenticanza.

Una donna e tutta una storia, si potrebbe meditare. La commemorazione dei fatti relativi alla Rivoluzione Greca è stata occasione per parlare di desiderio collettivo oltre che individuale; momento di capitalizzazione della necessità di tenere in vita e lasciarsi accompagnare da modelli di affermazione di libertà contro la brutalità di un potere egoico, oscurantista. Una rinnovata ribalta, dunque, attraverso una narrazione accurata, composita di sensibilità artistiche, di incontri, di silenziosi segreti rivelati attraverso l'essere delle parole quando le parole sono vive; materializzati nel significativo conversare diretto con un pubblico non già più spettatore, quanto partecipe di un contesto d'arte totalizzante, nell'amplificazione efficace di un esserci potenziato in una consapevolezza oltre la consuetudine.

Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
Tensione ed intenzione – lo spazio vasto del cortometraggio

Il teatro di cittadinanza e le Notti Veneziane all'Arcipelago Isola di Edipo del Lido di Venezia

Giuseppe Barbanti

Ci sarà anche il teatro di cittadinanza di Mattia Berto fra le tante proposte dell'Isola Edipo, lo spazio di Edipo Re Impresa Sociale che al Lido di Venezia in riva di Corinto, dove è ormeggiata la storica imbarcazione Edipo Re, condivisa da Pier Paolo Pasolini con il pittore Giuseppe Zigaina, organizza durante la Mostra del Cinema una rassegna di eventi dedicata a cinema, letteratura, musica, arte, cibo e attualità all'insegna della cooperazione, del rispetto dell'ambiente, della persona e della sostenibilità. La direzione artistica è di Silvia Jop. Il teatro di cittadinanza di Mattia Berto non solo racconta le città ma le rigenera e mette al centro il valore della relazione e dell'inclusione. A Venezia nell'arco di alcuni anni ha coinvolto cittadini di tutte le età in azioni teatrali site-specific, trovando spazio in botteghe, teatri, case private, centri psichiatrici, hotel, strade e piazze e istituti penitenziari. Un teatro, quindi fatto di persone, una comunità teatrale e cittadina che agisce coesa senza paura. L'importanza dell'altro e il fondamentale valore del reciproco sostegno sono linee guida di un teatro di cittadinanza che consente di guardare con fiducia al futuro e alla vita. La performance finale è prevista all'aperto sabato 11 settembre, giorno conclusivo della Mostra del Cinema, alle 19: per gli incontri laboratoriali i partecipanti potranno usufruire della Sala Laguna, il cinema della parrocchia di Sant'Antonio il cui restauro è stato ultimato due mesi fa grazie alla collaborazione fra Edipo Re Impresa Sociale, Associazione Giornate degli Autori e la Parrocchia di S. Antonio. Nasce così un nuovo spazio d'incontro sia per la fruizione del programma artistico e culturale delle Giornate degli Autori che per i residenti al Lido che potranno utilizzarlo per il resto dell'anno. La sala sarà dedicata a Valentina Pedicini, regista prematuramente scomparsa nel novembre 2020 a poco più di quarant'anni e vi sarà ospitata la nuova edizione delle Notti Veneziane dedicata alle diverse anime del cinema italiano, sezione consolidatasi nella collaborazione tra le Giornate degli Autori e Isola Edipo con la co-direzione artistica di Gaia Furrer e Silvia Jop. Il film di apertura delle Notti, dal titolo benaugurante, sarà *Welcome Venice*, quarto lungometraggio di Andrea Segre. "A dieci anni esatti da *Io sono Li*", scrive il regista "torno con un film *di laguna* alle Giornate degli Autori. In un'epoca come questa di pandemie e chiusure, sono felice che questo mio nuovo film di laguna possa aiutare a celebrare una nuova apertura, una nuova strada di dialogo tra il cinema e il mondo". Le Notti Veneziane, attraversate da una particolare attenzione al rapporto tra il cinema e le altre arti, portano sullo schermo la magia dei nuovi narratori orali siciliani che si richiamano alla grande tradizione del cunto e dei cantastorie (*Cuntami* di Giovanna Taviani) e quella di una compagnia marionettistica antica e famosa del mondo (*Diteggiatura*, cortometraggio di Riccardo Giacconi). In un percorso fatto di luci, ombre e orizzonti si entra anche nel mondo di Filippo Dobrilla - scultore quasi eremita - raccontato nel profondo *Caveman* di Tommaso Landucci. Un capitolo dell'avventurosa storia dell'illustratore Hugo Pratt sarà narrato dal regista italo-svizzero Stefano Knuchel nella seconda puntata di una trilogia, il film *Hugo in Argentina*. Ivano De Matteo ci porta altrove con la sua immaginazione e un cellulare, strappandoci alla condanna del lockdown con un insolito western romano, *Trastwest*. E ancora il monologo pensoso e disarmante dello sceneggiatore Umberto Contarello che esordisce nella regia con *Parole*. Lo scomparso Libero De Rienzo è, poi, fra gli interpreti di *Una relazione*, il film che vede il debutto alla regia di un altro sceneggiatore, Stefano Sardo. Accanto a loro, il cinema indipendente nudo e sincero di Ciro De Caro con il suo etereo e magnetico *Giulia*. Lo sguardo delle donne, centrale alle Notti Veneziane, si rivela allo stesso tempo politico e metaforico. *Princesa* di Stefania Muresu vuol essere un'elaborata anti-favola che, protagonista una ragazza animata dai suoi sogni, collega riti oppressivi nigeriani e vita difficile; attraverso un lavoro sul campo con i bambini di un villaggio albanese dove regnano le leggi del Kanun (codice d'onore che regola la vita degli abitanti da oltre sei secoli) Keti Stamone *Les enfants de Cain*, coproduzione italo-albanese, cerca di rompere una logica di violenza. Due angoli nascosti in una periferia che sa di mondo si fanno, infine, racconto: una prima volta nel cortometraggio di Maddalena Stornaiuolo, *Coriandoli*, dove le forme delle ombre di Scampia si travestono tra le parole di due bambini; e, poi, nel lungometraggio di Sabina Guzzanti che restituisce voce e corpo a un vivere condiviso che si pensa troppo spesso estinto: si tratta del condominio romano popolare multietnico ritratto nel film *Spin Time, che fatica la democrazia!*. Come in un cerchio che porta il proprio giro a compimento, le Notti Veneziane chiudono con un omaggio a Tonino de Bernardi, maestro del cinema underground osservato e ascoltato dall'amico e collega, Daniele Segre (*Tonino De Bernardi - Un tempo, un incontro*).

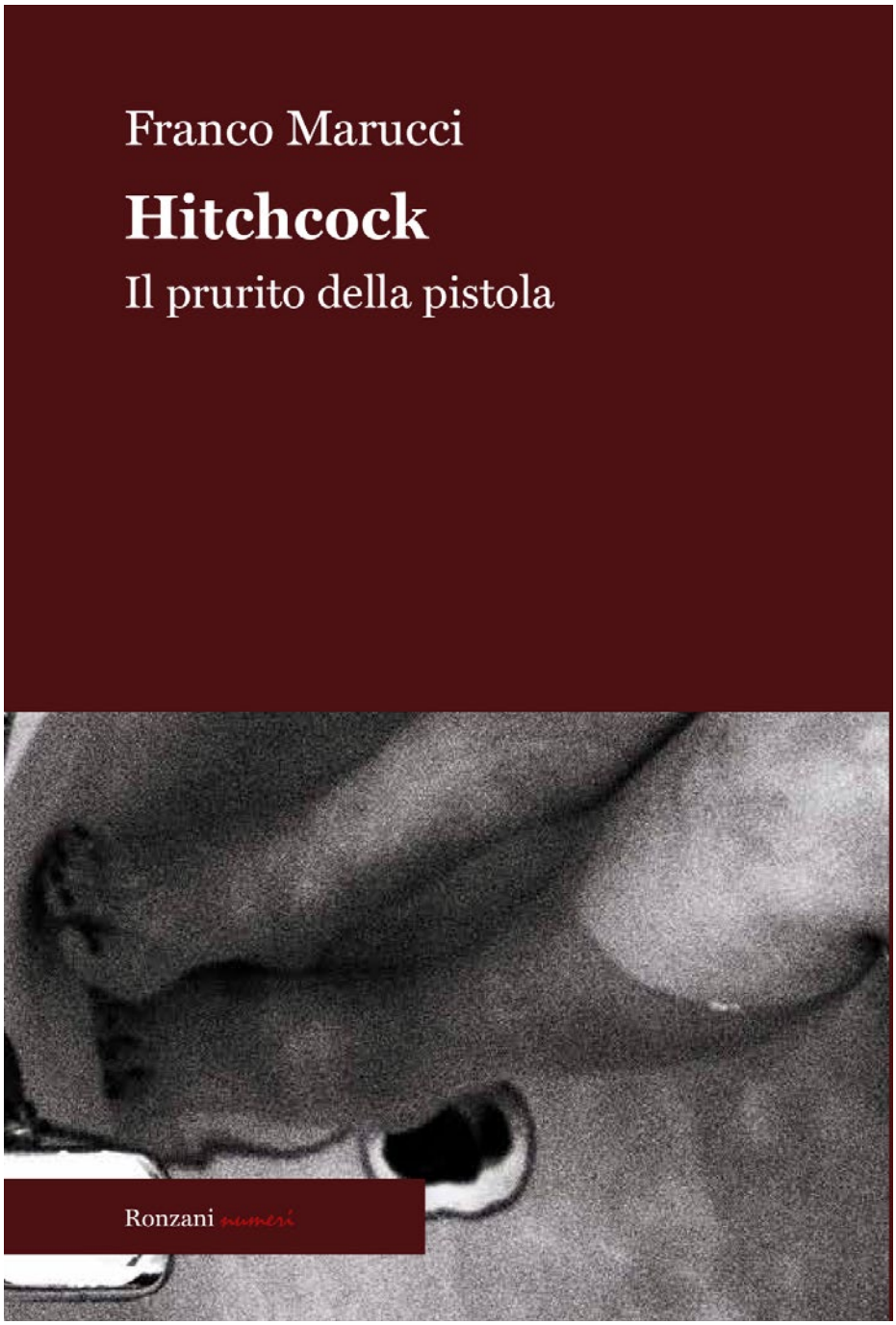
Giuseppe Barbanti

L'isola di Edipo del Lido di Venezia

Abbiamo ricevuto

Hitchcock. Il prurito della pistola

Franco Marucci
Ronzani editore

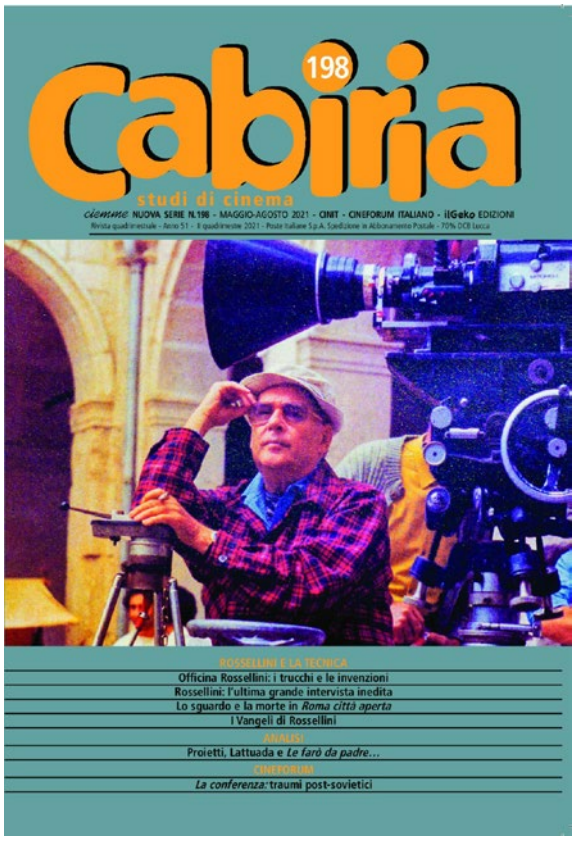


Essendo la mens inglese molto dedita al gioco di parole l'autore ha escogitato un titolo il più possibile allusivo: il prurito della pistola è l'impulso all'uccisione, con la pistola o anche altri strumenti, che provano i personaggi dei thriller hitchcockiani. Ma la pistola aveva un tempo un "cock", un "cane" o anche grilletto. Al tempo stesso la pistola è anche in certi gerghi italiani un facile eufemismo sessuale, e questo altro tipo di prurito i personaggi hitchcockiani provano contemporaneamente e continuativamente. Il gioco di parole del titolo sarebbe stato più efficace in inglese, togliendo una lettera al cognome del regista e facendolo diventare "itch-cock". Ad intenditor poche parole. I *tools* recepiti in questo libro sono in larga parte se non esclusivamente non italiani, vale a dire le indagini complessive della filmografia hitchcockiana compiute dalla critica tematica, motivica, psicobiografica, genderica e femminista anglo-americana (Spoto, Walker, Ackroyd, Camille Paglia). Quest'ultima, per la quale l'autore pur dimostra di non nutrire una particolare simpatia, ha scritto, e ripubblicato di recente, un breve opuscolo veramente eccellente su *The Birds*. Ma un primo strumento molto impiegato è l'imprescindibile intervista lunga di Truffaut a Hitchcock. Michael Walker è lo studioso a cui Marucci più attinge sebbene non sempre concordando con lui per un'importanza esagerata che Walker e in genere la critica americana del fine Novecento e primi anni Duemila attribuiscono al freudismo. L'interesse di Hitchcock per la psicanalisi è invero al centro del libro di Marucci, in una discussione che conclude che Hitchcock, come nel celebre *Spellbound*, crede e non crede in questa terapia e si serve di cornici psicanalitiche in guisa di involucro esteriore – il ben noto MacGuffin – per costruire una trama avvincente e ricca di suspense. Un simile uso strumentale agisce anche nel thriller hitchcockiano e nel film di spionaggio, che furono dapprima dettati dalla psicosi occidentale dell'avvento del nazismo e poi dal clima della Guerra fredda, con la formula dell'uomo qualunque scagliato in una trama che non lo riguarda, pur finendo effettivamente per dare il suo contributo alla difesa delle libertà. Il libro si apre con un trittico di capitoli che ricostruiscono l'approdo di Hitchcock al cinema, il percorso-tipo di gestazione e di produzione del film hitchcockiano e le travature ricorrenti o invarianti della sua diegesi. Dopo questo preambolo i restanti capitoli evitano la classica panoramica cronologica di una filmografia sotto tutti gli aspetti debordante (più di cinquanta film includendo quelli muti), e la ripartiscono per temi, motivi e sfondi. Per quanto detto sopra l'eros sta in primo piano in Hitchcock e viene attentamente ripercorso dal muto sino a fine carriera. Il conoscitore del cinema hitchcockiano è in tal modo sottoposto a un piccolo *tour de force*, con un'analisi a tappeto delle ricorrenze di alcuni temi, motivi e apparizioni oggettuali o gangli diegetici e rinvii anche contestuali al cinema degli stessi anni (Wilder, Kazan, Logan), il che conduce l'autore alla scoperta di piccole citazioni a doppio senso non avvistate dai critici. Ovvio che Hitchcock è quanto mai dedito al remake, al rifacimento, di altri ma anche di se stesso. Il libro si chiude interpretando individualmente cinque film che si stagliano per varie ragioni nella carriera di Hitchcock, e che alcuni indicano, altri no, come capolavori sommi del regista: *Number Seventeen*, *Sabotage*, *The Trouble with Harry*, *Rear Window* e *The Birds*.

Hitchcock. Il prurito della pistola
di Franco Marucci
Editore: Ronzani Editore
Collana: Saggi; Data di Pubblicazione: 2021
ISBN: 8887007896
Pagine: 288. Formato: brossura
Prezzo: Euro 18,00

Esce Cabiria n. 198

Sommario
Editoriale
Cinit Cinquanta di Massimo Caminiti p. 2
Laboratorio
Rossellini e la tecnica
Carlo Fioretti
Vedere al di là della collina. L'officina Rossellini p. 5
Joaquín Soler Serrano
Rossellini: un uomo utile .p. 31
Roberto Rossellini: dichiarazioni dimenticate .p. 52
Stefania Parigi
Lo sguardo e la morte in *Roma città aperta* .p. 57
Aurore Renaut
I Vangeli di Rossellini. Gli operai della Parola .p. 79
Analisi
Massimo Nardin
Luigi Proietti, proteiforme servo dell'assoluto in *Le farò da padre...* di Alberto Lattuada .p. 86
Libri
Marco Vanelli
Narrativa cinematografica .p. 96
Cineforum
Massimo Tria
Konferencija di Ivan Tverdovskij: elaborazione del trauma e terrorismo familiare .p. 105
Groovy movies
Alberto Anile
Guest Stars (3) .p. 118

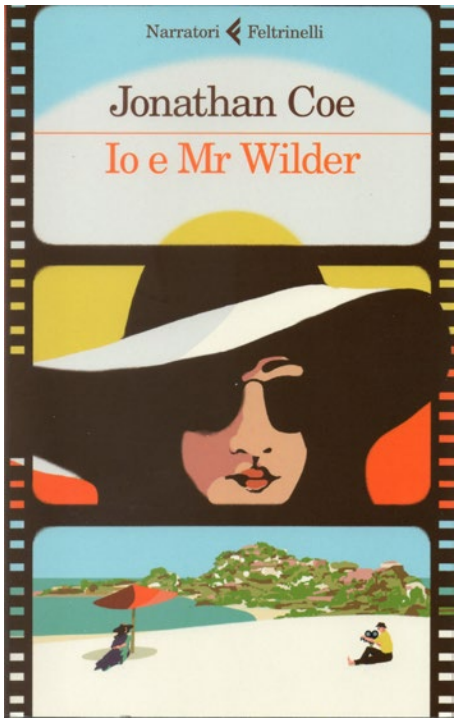


Narrativa cinematografica

di Marco Vanelli

Nel romanzo di Jonathan Coe, *Io e Mr Wilder*, si parla di Billy Wilder e la vicenda è in parte ambientata sul set del film *Fedora* (1978), quello che avrebbe dovuto essere l'ultimo capolavoro del grande regista austriaco, ma che non riuscì tale perché ebbe vari travagli di lavorazione, a partire dal forfait che diede Marlene Dietrich su cui era stata costruita la sceneggiatura (e di conseguenza facendo saltare Faye Dunaway che ne sarebbe stata la controparte giovanile). Coe è un grande narratore che già in passato si è interessato di cinema: non solo ha scritto le biografie di Humphrey Bogart e James Stewart, ma è stato capace di inventarsi anche un credibile regista neorealista, Salvatore Ortese, e un suo film perduto nel romanzo *La casa del sonno* (1998).

In quest'ultima opera lo smalto dello scrittore si è un po' opacizzato e la lettura può riservare interesse più per gli appassionati di cinema che per i lettori tout court. Il libro infatti racconta di una compositrice greca di colonne sonore, Calista, naturalizzata inglese, da alcuni anni sulla via del declino. Ha un marito montatore e due figlie adolescenti, una delle quali impegnata a gestire una gravidanza indesiderata. Nella mente di Calista c'è il progetto di dedicare una partitura alla persona di Billy Wilder, l'uomo che, conosciuto per caso da giovanissima durante un viaggio formativo



negli Usa, le aveva suscitato l'interesse per il cinema. Nella trama si alternano le pagine del diario-memoriale riferite al presente e ai problemi familiari con quelle in cui rievoca l'incontro con il regista e il suo sodale I.A.L. Diamond e, soprattutto, l'inaspettato coinvolgimento sul set del film *Fedora*, girato anche in Grecia, in qualità di traduttrice, assistente tuttofare e, infine, confidente del maestro. Di lui emergono tutte le contraddizioni, le manie culinarie, i rimpianti per i successi avuti nel passato e non più rinnovati negli ultimi anni. E in particolare un vissuto di ebreo sfuggito, sì, al nazismo, ma sfuggito anche alle proprie responsabilità di figlio e di amante con conseguenti, mal dissimulati, sensi di colpa.

Tutta la parte relativa al vissuto di Wilder, sorta di flash back nel flash back di Calista, è narrato sotto forma di sceneggiatura, dal protagonista stesso (ridivenuto nella rievocazione Billie) durante una cena, in risposta alla provocazione di un negazionista. Per quanto il racconto sia importante di per sé, in questa parte soprattutto si avverte, più che l'ispirazione dello scrittore Coe, la sua erudizione (il libro, oltre ai consueti ringraziamenti finali, è corredato da bibliografia e puntuali riscontri sulle fonti: trattandosi di un romanzo ci sembrano francamente scrupoli eccessivi) e anche una certa ovvietà nella scelta dei personaggi di contorno: Zinnemann, Ulmer, Siodmak, compagni a Berlino nel 1933; Emeric Pressburger negli studi UFA; Franz Waxman, Peter Lorre e Miklós Rósza tra gli esuli a Parigi.

È tutto molto vero, molto documentato, ma sembra più un gioco all'*indovina chi?* che una vera esigenza narrativa. *Fedora* rappresentava per Wilder una sorta di aggiornamento di *Viale del tramonto*, un ritorno al dramma dopo anni di commedie brillanti, ma fu costretto a produrlo in Germania perché a Hollywood nessuna major si era dimostrata interessata al progetto (in un periodo in cui spopolavano i blockbuster degli ex *enfants prodige* Spielberg e Lucas), e anche una volta realizzato il film ebbe problemi nella distribuzione in America. Nonostante questo, come leggiamo in un dialogo tra lo sceneggiatore Diamond e la protagonista, lo *studio system* non si discute, un film è prima di tutto un prodotto e come tale va venduto: «Sono passati quattordici anni dal nostro ultimo grande successo. E ultimamente un paio dei nostri film ha perso un sacco di soldi. Veramente tanti. Sono cose a cui la gente bada. A Hollywood non si legge *Cahiers du Cinéma* la mattina, prima di iniziare a lavorare. Si legge l'andamento del mercato. [...] Senti, in America il cinema è un business. Niente di più, niente di meno. Secondo me è un atteggiamento molto sano, anzi, per essere sincero fino in fondo, non vorrei che fosse diverso. Il resto è solo aria fritta, come si suol dire» (pp. 95; 94). Evviva l'aria fritta.

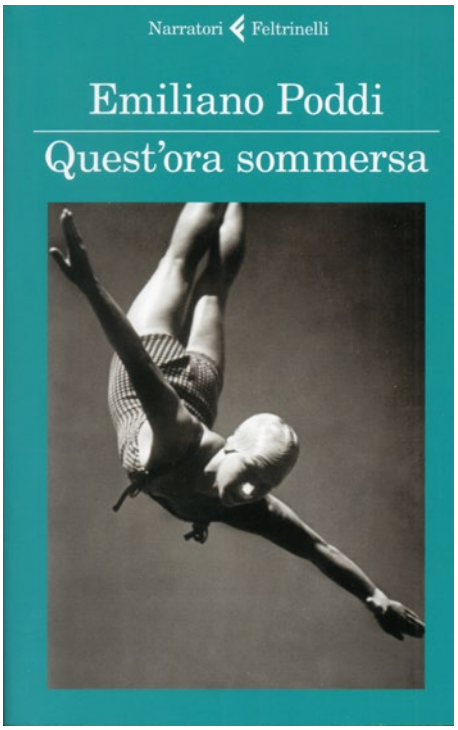
Di ben altra riuscita è il libro di Emiliano Poddi *Quest'ora sommersa*. Anche qui tutta la vicenda ruota intorno a un film e alla sua autrice: *Tiefland* di Leni Riefenstahl. Si tratta di uno dei titoli meno conosciuti della controversa regista tedesca, tanto apprezzata per le sue doti

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

estetiche quanto invisa per le sue frequentazioni naziste da cui non ha mai saputo o voluto dissociarsi completamente.

Il testo è scritto in prima persona da «Martha Meyer, nata a Salisburgo il 18 ottobre 1963, biologa marina» (p. 207), anzi, più che scritto è pensato, una sorta di lungo monologo interiore concentrato nei 60 minuti del titolo, durante l'ultima guida subacquea che, alle Maldive, Martha fa a Leni, più che centenaria, nel 2003. Come sappiamo, negli ultimi anni della sua vita Leni Riefenstahl si dedicò alla realizzazione di fotografie sottomarine, immortalando i pesci dai colori più strampalati e dalle



fogge più rare secondo il suo personalissimo stile. Partendo da questo dato di storia, Poddi ha ricostruito con finezza la vicenda di Martha, ossessionata dai ricordi della mamma di origine Sinti sopravvissuta al campo di concentramento per zingari di Maxglan, in Austria. Lo stesso da cui la regista prelevò alcune diecine di bambini da utilizzare come comparse nel film *Tiefland*, iniziato in Spagna nel 1934, poi interrotto, ripreso appunto nel Tirolo nel 1941 e terminato a fine guerra nel 1954. "Zia Leni" la chiamavano i ragazzini, compresa la mamma di Martha (stesso nome della protagonista del film), solo che l'infaticabile regista niente fece, a fine riprese, per salvarli dal destino tragico che li aspettava, riconsegnandoli alle SS. Questa sembra essere la vera grande responsabilità storica di Leni Riefenstahl, ciò di cui si deve veramente vergognare e su cui è stata oltremodo reticente. Anche nel documentario a lei dedicato, *La forza delle immagini* (1993) di Ray Müller, la regista sorvola: Müller doveva immaginare che sulle comparse di *Tiefland* non gli avresti detto una sola parola, lo sapeva, il che dimostra una volta di più che è davvero quello il tuo buco nero, tutto il resto puoi tentare di giustificarlo come hai fatto davanti al tribunale di denazificazione – non ho mai preso la tessera del partito, non potevo rifiutarmi di girare *Trionfo della volontà*, non era un film di propaganda –, e talvolta le argomentazioni che vai a pescare sembrano convincenti – sei una regista di talento e lavori per Hitler? Allora sei una nazista; lavori per Stalin? Allora sei un genio –, ma questi sillogismi con i Sinti di Maxglan non funzionano, Leni, per ciò che hai fatto a loro non ci sono spiegazioni logiche né scuse plausibili, e dunque a discolparti nemmeno ci provi, piuttosto neghi, cerchi di liquidare l'argomento e di passare subito ad altro (pp. 134-135).

Non si pensi che il libro sia solo un'invettiva contro la regista che appare, è vero, come un'ossessione per la protagonista che ha passato la vita a raccogliere testimonianze e documenti su di lei (e, tra un capitolo e l'altro, appaiono liste di citazioni, episodi contraddittori, perfino una perizia calligrafica) mentre ora le si offre l'opportunità di una vendetta tardiva a nome di tutte le vittime della sua gente, Sinti e Rom; in realtà è un percorso di riappacificazione con il proprio passato familiare e anche di acquisizione di un sentimento di *pietas* probabilmente sconosciuto a Leni Riefenstahl che diventa sempre più un'incarnazione di quella *banalità del male* di cui spesso si è parlato a proposito dei criminali nazisti:

Non sono nazista, affermi nel documentario, non lo sono mai stata, e a riprova di questo usi un argomento ancora oggi molto in voga tra chi, per difendersi dall'accusa di omofobia, sostiene di avere molti amici gay. E così a Müller racconti dell'affetto che ti legava a Jesse Owens, dello splendido rapporto che hai instaurato con i tuoi Nuba, dei tantissimi ebrei che hai continuato a frequentare anche dopo la proclamazione delle leggi di Norimberga, ed è vero, Leni, tutto vero e documentato, così come'è documentato che una volta, ben prima delle leggi razziali, hai preso in disparte uno di questi tuoi amici ebrei e gli hai detto: devi assolutamente leggere questo libro, e il libro era *Mein Kampf*.

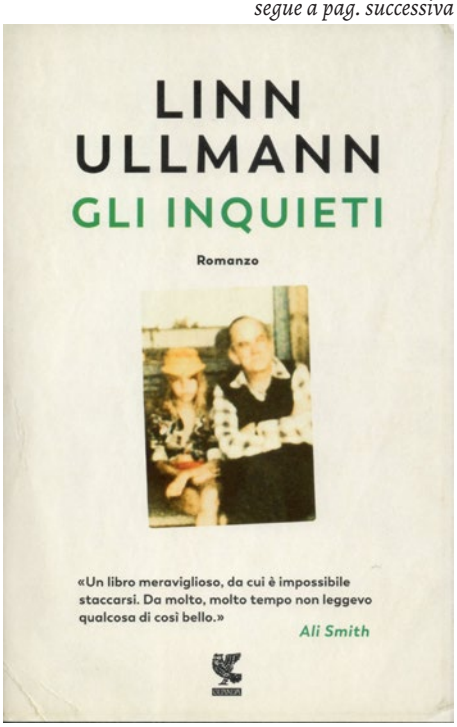
È antisemitismo, questo? È razzismo? A me sembra semmai una specie di stupidità selettiva, un morbo che fin da piccola ti ha trasformata in un genio per le cose che ti interessavano e in un'idiota per tutte le altre – il che, beninteso, non ti giustifica, perché questa malattia te la sei procurata da sola (p. 133).

La scrittrice norvegese Linn Ullmann porta il cognome della madre, Liv, in quanto l'altro genitore, Ingmar Bergman, non si è mai sposato con lei negli anni della loro relazione, 1965-1969. Eredità pesante quella di un genio e di colei che, sbrigativamente, viene definita "la sua musa", a cui si aggiunge lo stigma dell'essere "figlia illegittima" in una società apparentemente aperta: con tutto questo l'autrice ha voluto finalmente fare i conti, così è nato *Gli inquieti*, titolo che ben si attaglia ai suoi due genitori: l'uno ipocondriaco, anziano, concentrato ossessivamente sul suo lavoro, facile all'ira («Sono arrabbiato come una salsiccia di fegato avariata», p. 298, soleva dire); l'altra bellissima, insicura, in giro per il mondo su set e palcoscenici, perennemente con i nervi a pezzi. In mezzo sta lei, la narratrice, che parla di sé alternando la prima alla terza persona, senza mai nominare esplicitamente il regista (chiamato *Pappa*) e l'attrice né i titoli dei loro film, in un flusso ondivago di ricordi spesso risentiti, ma anche compassionevoli, che vanno a comporre un *lessico famigliare* nordico. Di per sé il libro sarebbe un'autobiografia, anche se viene definito *romanzo*, ed è la qualità della scrittura che ne fa un'opera interessante anche per chi non sapesse nulla dei veri protagonisti: una scrittura rapsodica che si perde nell'emotività dei momenti evocati su cui, avvicinandosi e divagando, ritorna più e più volte.

Il motivo che ha spinto Linn Ullmann alla costruzione del testo è il ritrovamento di alcune registrazioni audio fatte negli ultimi mesi di vita di suo padre, quando ormai le forze fisiche e la memoria lo stavano abbandonando, ma, nei rari momenti di lucidità, desiderava realizzare con la figlia un libro sulla vecchiaia. Il libro che Pappa e io avremmo dovuto scrivere insieme era a un punto morto. Registrai sei lunghe conversazioni, a volte chiare, a volte confuse, poi lui perse la memoria («perdere» sarà il verbo giusto?) e continuare a registrare mi parve fuori luogo, e siccome dopo la sua morte non riuscivo a sopportare di ascoltare le registrazioni per più di cinque minuti, misi il registratore in un posto sbagliato, e di questo mi vergogno, di non essere capace di tenermi strette le cose, scriverò un altro libro, pensai, su quell'ultima estate, su noi due, su un padre e una figlia, sui padri e le figlie, su un vecchio, su un luogo, a volte penso di aver pianto la perdita di quel luogo più della perdita di mio padre, gli oggetti, le pietre, le ombre sotto i pini nodosi (p. 319).

Il luogo che desta tanta nostalgia è l'isola di Fårö dove il genio paterno si era ritirato a vivere e dove aveva fatto costruire varie abitazioni

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

(la principale a Hammars) per la numerosa famiglia che ogni tanto lì si riuniva. Ed è anche il luogo in cui Linn passava ogni anno un mese a contatto con il padre da quando era bambina, dopo la separazione dei suoi, con il senso di angoscia per il distacco dalla mamma. A questo proposito il libro apre una luce tutta particolare sul film *Sinfonia d'autunno* (1978): il personaggio di Eva, interpretato magistralmente da Liv Ullmann, che vomita alla madre pianista (Ingrid Bergman) tutto il risentimento per il suo egoismo d'artista che l'ha tenuta lontana da lei e dalla sorella disabile (di fatto *alter ego* inconscio di Eva), è probabilmente ritagliato sull'allora adolescente Linn, capace di fare letteralmente carte false pur di raggiungere da sola i genitori dall'altra parte del mondo (essendo poi accolta con risentimento…).

Le sei registrazioni rimosse e poi faticosamente affrontate a distanza di anni da parte dell'autrice sono l'elemento portante del libro, diluite nei vari capitoli dove si parla di tutto e di tutti, salvo poi ritornare lì. Il critico e lo storico di cinema hanno la soddisfazione di poterne leggere la trascrizione, a volte davvero sofferta se ci immaginiamo il maestro che fatica a trovare i nomi di cose e persone e che, in certi momenti, stenta perfino a riconoscere la figlia. Ne emergono due punti fermi: l'amore per l'ultima moglie, Ingrid, morta una dozzina d'anni prima di lui, la cui perdita lo svuota di ogni forza creativa e professionale (ne è testimonianza il volume *Tre diari* uscito da Iperborea nel 2008 – v. recensione su «Ciemme», n. 157-158, pp. 103-107); l'altro è la musica, Bach in particolare, a cui non sa rinunciare fino agli ultimi giorni di vita. Certo, il cinema e il teatro gli mancano, ma nella musica riconosce una dimensione mistica confermata a voce con rara chiarezza in una dichiarazione che spazza via volumi e volumi dedicati al suo rapporto conflittuale col divino:

LUI: Credo in Dio sotto ogni aspetto, però non pretendo di capire il Suo volere. Dio è nella musica. Credo che i grandi compositori ci parlino della loro esperienza di Dio. Non è un'assurdità. Per me, Bach è una costante.

LEI: Però un tempo avevi dei dubbi, vero?

LUI: Non su Bach.

LEI: Su Dio sì, però.

LUI: Tutte quelle sciocchezze sono scomparse, non mi è rimasta l'energia per parlare a vanvera di mancanza di fede, mancanza di fiducia, e via dicendo.

LEI: È successo qualcosa di particolare che ha messo fine ai tuoi dubbi?

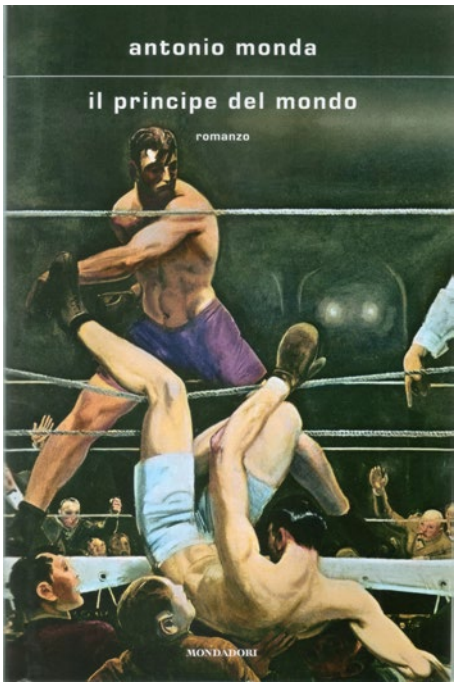
LUI: È successo gradualmente, *peu à peu*, penso sia giusto dire che dopo la morte di Ingrid ho sentito un acuto senso del volere divino… magari sono qui a Hammars all'aperto, circondato dal mare e dal cielo, e avverto una presenza (p. 144).

Con *Il principe del mondo*, Antonio Monda ha aggiunto un altro tassello alla sua saga di romanzi dedicati alla città di New York. L'autore è un proteiforme animatore culturale in ambito letterario e cinematografico che divide il suo impegno tra l'Italia e la Grande Mela. In questo caso racconta uno spaccato di storia americana tra la fine degli anni Venti – con l'uscita del *Cantante di Jazz* (1927) – e l'affermarsi di Roosevelt e del *New Deal* nei primi anni Trenta, mentre in Europa l'antisemitismo impera. Il narratore è Jacob Singer, di origini polacche, che scopriremo anche essere cugino di quell'Isaak futuro premio Nobel per la letteratura: il testo è una sorta di resoconto dei fatti che lo vedono impegnato prima come segretario di Sam Warner, il più audace dei celebri Bros., colui che ha creduto e investito nel cinema sonoro, poi, alla morte di questi, sempre come segretario di un altro magnate, Joseph Kennedy, padre del futuro presidente, contraddittorio miliardario impegnato in affari anche nel cinema. Non solo Kennedy è stato uno dei fondatori della RKO, ma ha avuto anche una lunga relazione con la diva Gloria Swanson, di cui ha prodotto l'ambizioso *Queen Kelly* nonostante, secondo il narratore, fosse un progetto destinato al fallimento:

La coppia di artisti [Swanson e Eric von Stroheim] stava esponendo [a Kennedy] le idee creative sul film in preparazione, e io cominciai a prendere appunti con la massima dovizia, stando ben attento a non intervenire. A me *Queen Kelly* sembrava una sceneggiatura senza capo né coda, con regni immaginari, suore, conventi, bordelli e viaggi in Africa Orientale. I due artisti parlavano con grande foga, però, convinti di realizzare un film che sarebbe passato alla storia: dopo una lunga spiegazione si misero a declamare una scena in cui il protagonista tradisce la regina.

Von Stroheim interpretò con enfasi il ruolo che avrebbe affidato a Walter Byron, e Gloria Swanson replicò con trasporto, come se fossero realmente sul set, mentre il regista spiegò a Kennedy che a quel punto ci sarebbe stato un primo piano sugli occhi dell'attrice. «Voglio esaltarli di fronte al mondo intero» disse, «mentre Byron rimarrà in ombra: è una scelta morale» (pp. 110-111).

Il titolo del libro – come peraltro tutto l'impianto narrativo – è programmatico: il richiamo evangelico sta a indicare come il potere capitalista dei vari Kennedy, Warner, Hearst, Mayer che compaiono come personaggi sia l'emanazione del Male esercitato da chi è convinto non tanto di servire il proprio tornaconto, ma di fare un lavoro sporco che qualcuno deve pur compiere: in certo qual modo, di servire la collettività. Jacob Singer è testimone silenzioso e meditativo, inadatto a vivere in quel mondo (e qui affiora un tema tipico di tanta letteratura di matrice ebraica), offeso nel profondo dalla piega antisemita che gli Stati Uniti stanno prendendo, ma incapace di contrapporsi al "principe di questo mondo" e ai capitalisti che finiscono per servirlo: «Kennedy aveva messo da parte i quotidiani e finalmente guardò verso di me. "Leggo i giornali tutti i giorni per ricordarmi che non bisogna farsi illusioni, il principe del mondo è il diavolo, e la vita è una Via Crucis. Ma proprio per questo, chi lo ha capito ha il dovere di venderle, le illusioni"» (p. 36).



Il cinema hollywoodiano e i suoi protagonisti dell'epoca entrano a più riprese nella trama, che è esatta nella ricostruzione storica ma non molto avvincente, quasi si trattasse di un saggio camuffato da romanzo storico, scritto con la consapevolezza *post quem* di chi sa già quale piega prenderanno i fatti e, di conseguenza, fa dire ai personaggi che un giorno si andrà sulla luna e cose simili. Il taglio è quello di un trattamento per film, con successione di sequenze, tempi cinematografici, descrizioni di ambienti, e si mantiene su un piano di plausibilità e coerenza pur senza entusiasmare. Merita comunque meditare su quanto si dice a proposito dei critici:

Sam Warner mi aveva insegnato a non dare troppa importanza ai critici: «Vedono gli spettacoli gratis» spiegava. Per molto tempo l'avevo presa per una battuta, ma poi, lavorando, ho capito che anche il più preparato dei recensori non ha idea di cosa sia un processo creativo, specie nel mondo dello spettacolo, dove sono in gioco centinaia di interessi e sensibilità contrastanti. E anche il migliore tra i critici finisce per scrivere rifacendosi a un mondo teorico tutto suo: la stroncatura o l'esaltazione nasce dalla distanza che ha l'opera rispetto a quel mondo predeterminato e inesistente (p. 120).

Che il sistema valoriale di un critico sia predeterminato può essere; inesistente, no.

Marco Vanelli

Jonathan Coe, Io e Mr Wilder, trad. di Mariagiulia Castagnone, Feltrinelli, Milano 2021, pp. 236, € 16,50

Emiliano Poddi, Quest'ora sommersa, Feltrinelli, Milano 2021, pp. 222, € 16,50

Linn Ullmann, Gli inquieti, trad. di Katia Bagnoli, Guanda, Milano 2021, pp. 401, € 20,00

Antonio Monda, Il principe del mondo, Mondadori, Milano 2021, pp. 266, € 19,00

La memoria di ieri e di oggi. Rinascita numero 26 | 3 novembre 1962 (pag. 27)

Le pagine del cronista americano annacquate dal re della Fox

"Il giorno più lungo". La figura del generale impersonato da John Wayne sintetizza tutto il potenziale di retorica insito in un film altisonante ma povero di sostanza

Mino Argentieri

Da quando è nato, il cinema non ha mai smaltito la vocazione giornalistica. A provocargliela aveva provveduto, agli inizi del secolo, il buon vecchio Lumière con le prime rudimentali cronache dell'arrivo di un treno in stazione o dell'uscita delle operaie impiegate nel suo stabilimento di sviluppo e stampa. Ma a spingerlo oltre le frontiere della riproduzione di un avvenimento quotidiano sorpreso nello stesso istante in cui accadeva, sarebbe venuto un altro pioniere, Georges Méliès, autore di pezzi brevi che, complice la fantasia, avrebbero ricostruito episodi tolti di peso dai giornali. Fra i prodigiosi componimenti del vulcanico Méliès, moderno cantafavole che si valeva del mezzo filmico per violare le barriere dell'impossibile, e il realistico Lumière anticipatore delle cineattualità, si apriva una terza via appassionante quanto le altre. Di essa, preziosamente conservate nelle cineteche, ci rimangono poche testimonianze: un cortometraggio sulla rivolta dei boxers, uno *short* (L'explosion du *Cuirassé «Maine» en rade de la Havane)* che rievoca l'incidente che scatenò la guerra ispano-americana, due o trecento metri dedicati al processo Dreyfus, all'incoronazione di Edoardo VII e alla rivolta dei marinai del « Potemkin ».

L'avvento di un nuovo genere

Nonostante la loro ingenuità e le sbavature di una ricostruzione effettuata in studio, impiegando un assortito armamentario di barbe finte e sciabole di latta; nonostante la scarsa fedeltà dei riferimenti, l'enfasi degli attori, la cornice teatrale delle scenografie e la inarticolata intelaiatura compositiva, quei filmetti segnavano l'avvento di un nuovo «genere», contraddistinto dalla reinvenzione di fatti direttamente ispirati alla vita.

Più tardi, i collaboratori di Louis de Rochemont, cui spetta la paternità della serie *March of Time,* non esitarono a ricorrere alla finzione, evitando tuttavia d'invadere l'area del cinema narrativo.

A prescindere dai meriti, che vanno attribuiti ai redattori di *March of Time,* bisogna riconoscere che i registi sovietici sono stati gli unici a sfruttare pienamente e ad approfondire le occasioni fornite da questo tipo di pubblicistica cinematografica, a metà strada fra il saggio e l'inchiesta giornalistica, tendente a rinvenire a posteriori quei nessi che inevitabilmente sfuggono a una percezione immediata e, per quanto incisiva ed efficace, parziale. Chi ha avuto modo di vedere, in qualche cineclub, *La battaglia di Stalingrado* di Vladimir Petrov sa a quali risultati sono giunti i sovietici in questo settore, costantemente insidiato dai pericoli che derivano dalla tentazione di falsare i piani e trasporli nella altrettanto allettante cifra interpretativa del romanzo o della poesia. Tuttavia, benché forse domani gli studiosi di storiografia rimprovereranno a Petrov di avere accentuato il ruolo di Stalin nella battaglia di Stalingrado, quel film resta un modello insuperato, che mirabilmente trasformava in materia drammatica la particolareggiata descrizione di un grande evento bellico, rivissuto nelle sue fasi salienti e in ogni particolare importante. Petrov dipanava la sua indagine, spostando il centro dell'interesse sulla linea del fuoco, sui combattenti, sui generali e sullo Stato Maggiore, sul Cremlino, sul fronte avverso, sui comandi hitleriani, sulla figura di Von Paulus; e scrupolosamente ordinava il mosaico, sostenuto dalla duplice ambizione di rendere chiaro il disegno strategico-militare del conflitto e di esprimerne il contenuto ideale e umano. Intendimenti questi che trovavano una perfetta fusione nella coralità di un quadro abbastanza mobile e composito, per passare da una immagine d'insieme al dettaglio più significante e saldarli a un organico impianto espositivo.

Un tipico prodotto della mentalità mercantile

Al film di Petrov, sebbene in superficie. si ricollega *II giorno più lungo* che è, se la memoria non ci trae in inganno, il primo esperimento compiuto dagli americani nella direzione suggerita dai sovietici. La pellicola, realizzata con larghezza di capitali, l'hanno desunta quattro o cinque registi di diversa nazionalità da un interessante libro di Cornelius Ryan, insignito del Premio «Pulitzer». É questo un volume di lettura avvincente che legittima, per la serietà della documentazione e per la fatica consumata dal suo estensore, il riconoscimento

Problemi della cultura 3 novembre 1962 pag. 27 Rinascita

"Il giorno più lungo„

Le pagine del cronista americano annacquate dal re della "Fox"

La figura del generale impersonato da John Wayne sintetizza tutto il potenziale di retorica insito in un film altisonante ma povero di sostanza

Il cinegiornale della pace

Il regolamento del concorso

datogli. Con la costanza di un certosino e la tenacia dell'investigatore, Ryan ha speso un decennio per interrogare i protagonisti dello sbarco in Normandia, dai più umili ai più illustri, avendo in animo di rimontare, col senno del poi e dovizia di informazioni e confronti, i vari momenti in cui si suddivise una operazione — la famosa operazione Overlord — che si rivelò decisiva ai fini della vittoria alleata. Naturalmente, egli non mira a fare opera di storico, comunque il suo *reportage è* esemplare, un piccolo gioiello di giornalismo moderno. Vi si agitano e vi si incrociano personaggi oscuri e famosi: Ryan passa in rassegna una folta galleria e i suoi eroi segue nell'arco di ventiquattro ore, cercando di puntualizzarne le vicissitudini, il comportamento e i sentimenti. Affonda costantemente nell'aneddoto ma da questo si sforza di uscire per delineare, in una molteplicità di diramazioni confluenti, un affresco. Lasciamo volentieri agli esperti di scienza militare il compito di una valutazione specifica; nondimeno, nella veste di lettori sprovveduti siamo grati alla valentia di Ryan per averci aiutato a comprendere la tragicità, i meccanismi e persino i retroscena di una impegnativa impresa bellica.

Aggiungeremo, però, immediatamente che, tradotto sullo schermo, il *reportage* di Ryan ha perduto mordente e capacità di persuasione. La colpa, *more solito,* è di Hollywood e del signor Zanuck, zar dell'impero cinematografico americano il quale concepisce il cinema, con minore intelligenza ed estrosità del povero Méliès, come un enorme e gigantesco balocco destinato a stupire le platee in forza della monumentalità dei suoi scenari. Navi, aeroplani, carri armati, comparse in divisa, truppe in abbondanza, esercitazioni pirotecniche, sparatorie a profusione: Zanuck non lesina miliardi pur di riversare sul capo dello spettatore sensazioni elementari e di suscitarne la meraviglia. Il «cinemascope», con le sue ariose misure, lo soccorre e dona un innegabile fascino in movimento delle masse adeguatamente orchestrate. L'occhio spazia, gode e si compiace dello spettacolo costruito con destrezza e virtuosismo. La tecnica della messa in scena è inappuntabile; non a caso Zanuck, che è il vero autore del film, ha voluto al suo fianco registi i quali fossero provetti manipolatori di battaglie cinematografiche. Tuttavia, *Il giorno più lungo* ha un andamento prolisso e ansimante; non sfiora la noia, ma accusa la pesantezza, la genericità e la convenzionalità dei tabelloni illustrativi.

Usando una terminologia di comodo, affermeremo che è un film prevalentemente girato in campo lungo, un film coreografico cui fa difetto, anzitutto, la chiarezza e poi un asse problematico. Sorvoliamo sulla assenza, niente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

affatto casuale, di qualsiasi accenno ai motivi ideali di una guerra combattuta contro il fascismo, e restiamo nell'ambito stabilito da Zanuck. La prima costatazione da fare è che, malgrado il copioso metraggio riservatoci, abbastanza confuse e oscure appaiono le linee strategico-militari della battaglia nelle sue tappe rilevanti; lacuna questa che se non avrebbe alcun peso in un film narrativo, diventa piuttosto grave in una pellicola a inconfondibile intonazione divulgativa. In secondo luogo — e non sembri la nostra una contraddizione di giudizio — il film, a onta della sua soverchiante struttura corale, si disperde in un corollario di frammenti al confine del bozzetto e dell'indiscrezione storica, non riuscendo che raramente a raggruppare i fili di un racconto il quale sia ancorato a una idea centrale. D'accordo, un film completamente girato in campo lungo è impensabile e lo è tanto più se lo si ricava da un libro che raggruppa, in un vasto panorama, migliaia di piccoli episodi. Prova ne sia che Zanuck ha avvertito l'esigenza di circoscrivere l'attenzione alle peripezie di alcuni personaggi. Nondimeno il suo film, tipico prodotto della mentalità mercantile, anziché trovare nel dettaglio il pretesto per un esame più circostanziato del reale, affoga nel gusto dell'aneddotica spicciola. Non stupisce pertanto se lo spettatore poco avvertito, si convincerà che, in definitiva, le sorti della Germania furono compromesse il 6 giugno 1944 soprattutto dall'inviolabile sonno di Hitler, che nessun generale osò disturbare, impedendo così alle divisioni tedesche in riserva d'intervenire sui lidi della Normandia e probabilmente respingere l'attacco alleato..

Il libro di Ryan ha perduto mordente.

Né stupisce se si crederà che, in fondo, le cose sarebbero andate diversamente qualora il feldmaresciallo Rommel non si fosse recato in Germania, il 6 giugno, a visitare sua moglie. Bene inteso, questi sono appigli aneddotici, peraltro attendibili, ma Zanuck commette l'errore di spacciarli come storia, isolandoli da un più nutrito contesto e spogliando il libro di Ryan dalle sue implicazioni più seducenti.

Con l'ausilio delle forbici, il potente zar della «Fox», infatti, ha sfoltito le pagine del cronista americano, togliendo i brani che rimarcavano gli aspetti più assurdi e crudeli connessi al fenomeno bellico. Non che in Ryan vi fosse una intenzione polemica e pacifista, ma un esplicito monito, un invito a meditare balzava dalla elencazione di avvenimenti che, nella loro nudità, non erano privi di eloquenza. Purgato dei capitoli più scabrosi, *Il giorno più lungo* ha ben presto assunto le cadenze di un peana patriottico. Il generale John Wayne, che conduce i suoi uomini alla lotta, ferito alla gamba e immobilizzato su un carretto sospinto a mano, sintetizza ed esemplifica, all'interno di uno schema di origine fordiana, tutto il potenziale di retorica insito in un film tanto altisonante quanto povero di sostanza.

Mino Argentieri

Il nostro saluto ad Anna Maria Calvelli

(Anna Calvelli in una foto scattata dal marito Mino Argentieri nel Dicembre 2012)

Diamo la triste notizia della scomparsa di Anna Maria Calvelli vedova di Mino Argentieri, deceduta sabato mattina del 14 agosto all'ospedale San Carlo di Nancy di Roma.

Anna Calvelli è stata dirigente della Treccani e presidente della Biblioteca del Cinema "Umberto Barbaro", in parte ancora oggi ubicata nel Villino Corsini – Villa Pamphilj di Roma. Impegnata come Mino Argentieri nell' associazionismo di cultura cinematografica, è stata vicina alle politiche culturali della FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema fino ad essere relatrice nel 2018 al XXIX Congresso Nazionale di Cagliari della Federazione.

Rattristata per la sua scomparsa, tutta la redazione di **Diari di Cineclub** di cui è stata appassionata collaboratrice, si stringe attorno ai parenti e agli amici di Anna Maria.

DdC

La memoria di ieri e di oggi: articoli ritrovati Rinascita – anno VII – n.8-9 agosto-settembre 1950 (pag. 436,437,438)

Due mostre dell'arte cinematografica

Umberto Barbaro

Le due manifestazioni cinematografiche più importanti di quest'anno, quella di Karlovy Vary e quella di Venezia, vien fatto naturale, ad ogni osservatore, di contrapporle: non foss'altro perché si son svolte l'una al di qua l'altra al di là della cosiddetta *cortina di ferro*. Quindi: *osanna* e *crucifige*, tutto il bene da una parte e tutto il male dall'altra, e viceversa, a seconda che l'osservatore sia un baciapile, collotorto e fazioso, o un comunista ancora affetto dalle *febbri cresciarelle* dell'estremismo, voglio dire ancora intinto di settarismo. Ed è, sia da un verso che dall'altro, il modo migliore per render vano un raffronto che potrebbe esser utile, il modo infallibile per precludersi la possibilità di estrarre, da una considerazione non isterica dei fatti, tutti gli ammaestramenti che possono derivarne.Nè, d'altro canto, vorrei certo essere io a proporre all'osservatore l'abito di pretesa oggettività, di cui si adornano certi scrittori che « vivono da parte con una presunzione pari alla loro inutilità civile», come diceva Ruggero Bonghi quando si domandava perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia; non vorrei certo proporre di assumere le posizioni di quei disutilacci, se pure talora ghiribizzosamente eleganti e arguti, che per oggettività intendono assenza di idee e, in nome dell'arte *pura*, indifferenza ai valori morali e sociali, che sono sempre inseparabili dall'arte *vera*; le posizioni di quei *colpevoli senza colpa*, che non si rendono conto che la loro presunta, e gelosissima, oggettività e indipendenza, non toglie che essi effettivamente *servano*, e che servano proprio la reazione.

L'angolo visuale giusto è quello comunista. Ma, si dirà, esser comunista non implica, *eo ipso*, coerenza e intransigenza? Certo. Ma esser comunista implica, anzitutto, negare le verità che si pongono come eterne e immutabili e delle quali i nostri avversari si dicono detentori; importa cioè una continua ricerca, una critica assidua e un costante *pensare dialetticamente*. Qui è la sostanziale differenza tra noi e i nostri avversari. Questi, dall'alto della loro pseudo-verità immobile, sono costretti a negar sempre, in blocco e indiscriminatamente, tutto ciò che è nuovo e progressivo, in cui non costretti a negar sempre, in blocco e indiscriminatamente, tutto ciò che è nuovo e progressivo, in cui non scorgono, né possono, una sola stilla di verità, un solo punto di possibile contatto, di possibile discussione e intesa. Giacché se tanto esistesse, sarebbe movimento, sviluppo, divenire, cioè negazione di quella loro conclamata eternità, immobilità, assolutezza. Perciò i nostri avversari debbono sempre rinnovare il processo di Galileo, il rogo di Giordano Bruno.Lasciamoli alla loro stolta e spensierata faziosità, paghi che essa ci aiuti a liberarci da ogni nostro settarismo, che essa ci aiuti a sempre meglio comprendere che il settarismo, colle sue negazioni assolute, lungi dal portarci su posizioni ultrarivoluzionarie e avanzate ci fa persistere e ricadere nelle posizioni reazionarie, alle quali si affianca mentre crede di combatterle, e che involontariamente rafforza. Non siamo noi quelli della verità immobile; pensare dialetticamente vuol dire saper vedere in ciò che muore (nella società capitalistica e nella cultura borghese) la premessa indispensabile, la radice di ciò che nasce e, in ciò che nasce, lo sviluppo e lo svolgimento delle parti ancor vive e germinali di ciò che muore. La nostra posizione, (proprio per la sua intransigenza e coerenza) è dunque la sola che consenta di individuare i valori effettivi, cioè reali e viventi; e non solo di riconoscerli e di esaltarli, ovunque essi si trovino, ma di rivendicarli legittimamente come nostri. Perciò la nostra posizione di comunisti non è

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

soltanto la più intelligente e profonda, ma è anche la sola che sia equa e degna.

Carlo Marx, lo ha ricordato recentemente Egon Erwin Kisch, poco prima della sua morte immatura (cfr. *Carlo Marx in Karlsbad*, in *Aufbau*, Berlin, 1949, n. 4) ha soggiornato a Karlovy Vary, indotto a passarvi un periodo di riposo e di cura dalle insistenze e dagli aiuti fraterni di Engels. E la memoria di

Marx è viva ovunque in questo bel paese di boschi e di acque, e il pensiero di Marx è lo spirito animatore del Festival cinematografico che vi ha luogo e che, non a caso, ha come divisa il motto: «Per la pace, per un uomo nuovo, per una umanità migliore».

Proprio per questo spirito e per questa consegna, così altamente impegnativi, le nazioni partecipanti hanno mandato a Karlovy Vary quanto di meglio potevano non solo di film, ma di uomini veramente rappresentativi. E se n'è creato un pubblico veramente d'eccezione per capacità e per competenza: una platea di maestri. Registi, autori, tecnici, organizzatori e critici che non perdevano un film sebbene le proiezioni cominciassero presto la mattina e finissero a notte inoltrata; e, dopo le proiezioni, attorno ai tavolini dell'Hotel Pupp discussioni animate e interminabili. Un fatto ovvio e ben comprensibile, dato che si trattava di uomini di cinema, che vedevano film e che parlavano di film; ma che sforzo di comprensione reciproca attraverso lo scambio delle idee e delle esperienze, che fervore, che volontà di superarsi e di marciare più direttamente e più speditamente verso lo scopo comune. Un clima umano straordinario. L'assenza di competizione commerciale e di interessi privati e personalistici, riportava con naturalezza il film sotto il segno dell'arte, assunto di tutte le opere e metro di tutti i giudizi. Quanta pulizia e quanta libertà mentale, nei confronti di quel mondo cinematografico occidentale ancora soggetto alla dura servitù del danaro, alle fisime dei produttori, ai gusti più deteriori di pubblici male avvezzi. Qui la corsa al successo è sostituita dalla fraterna emulazione; e il successo di uno è il successo di tutti, è, per tutti, sprone e incitamento.

Con quanto piacere abbiamo sentito, noi, della delegazione italiana, le unanimi espressioni di apprezzamento per la miglior cinematografia nostra, le unanimi deplorazioni che la faziosità antinazionale di certe autorità italiane abbia impedito una piena e ufficiale partecipazione dell'Italia a questo Festival; abbiamo sentito dei successi, nell'U.R.S.S., di *Ladri di biciclette* di De Sica e del *Passo del diavolo* di Vergano e Kanski.Tutti ci siamo trovati concordi nell'ammirazione per la cinematografia sovietica che, da più di venticinque anni è, sotto ogni riguardo, all'avanguardia della cinematografia mondiale, come tutti sanno e come anche gli avversari son costretti talvolta a confessare *obtorto collo*. Grande emozione abbiamo provato alle calde parole di incoraggiamento e di augurio che il regista Pirief ha rivolto ai rappresentanti della esordiente cinematografia bulgara; la produzione bulgara presentata a Karlovy Vary, piena di ingenuità, di errori e di incertezze aveva deluso un po' tutti; e Pirief parlò, con comprensione fraterna, delle difficoltà non superate e degli errori non saputi evitare, che sono cose che capitano, in questo difficilissimo mestiere del film e che servono come preziose esperienze. Con grande commozione abbiamo sentito Ciaureli rispondere al rappresentante della cinematografia cinese, in un momento in cui mancavano gli interpreti, che le sue parole, anche se nessuno degli astanti poteva capirle alla lettera, erano trasparenti e chiare nei nostri cuori fraterni. Fu per me un grande piacere sentire dal dott. Toeplitz degli sviluppi e dei successi della scuola di cinematografia di Zódz, del film che gli allievi hanno prodotto e della notizia, datami con franca soddisfazione, che vi s'inaugurerà l'anno prossimo quella classe di attori che io avevo insistentemente proposto, quand'ero consigliere di quell'istituto. E sentimmo dell'organizzazione della De-Fa di Berlino, dei suoi metodi di organizzazione, dei registi che vi lavorano, dei film che si realizzano; i ricordi di Dudow sui suoi primi film antifascisti, e sui suoi recentissimi lavori teatrali e cinematografici; da Brousil delle prospettive del film cecoslovacco e da Sadoul la sua difesa dell'ultimo René Clair che molti criticavano come in piena involuzione e decadenza.

Questi accenni possono bastare, credo, a dare una idea della molteplicità dei motivi, della ricchezza di temi e di problemi che s'agitavano, in *discorde concordia*, a Karlovy Vary tra un film e l'altro, in quel clima umano *unanime*, che è indispensabile per ogni creazione cinematografica e, in genere, per ogni azione valida e costruttiva. Tutto questo è incalcolabilmente prezioso, e credo valesse la pena accennarne perché non so quanto se ne può avere il senso dalle relazioni consegnate negli atti ufficiali: le relazioni erano forse troppe, alcune troppo lunghe, altre diffuse su particolari di interesse circoscritto, molte intessute su generalità sulle quali tutti gli astanti erano d'accordo e che non costituivano perciò alcuno stimolo alla discussione.

Del miglior film tra quelli dei paesi occidentali presentati a questo Festival, *L'ereditiera* di William Wyler, si è detto tutto quando se n'è lodata la fattura: sceneggiatura, ripresa, recitazione *fatte a regola d'arte*; ma l'arte non si fa con le regole, e lo spirito che anima il racconto dei casi di questa ereditiera, con la sua stiracchiata psicologia, faceva tra gli altri film di questa mostra, lo stesso effetto che farebbe — *toute proportion gardée* — in un palchetto di libri, tra Omero, Dante a Shakespeare, un romanzo di Paul Bourget, se non vogliamo dire di Agata Christie. Come un romanzo per signorine o un romanzo poliziesco, in cui la cincischiatura dei sentimenti, l'improbabilità dei casi, la noiosità delle situazioni cento volte riviste e risapute, se non trovano un pubblico atteggiato a crederci per abitudine viziosa, in vista dello svago e del piacere che se ne ripromette, non possono che muover a compatimento o a riso.

I film dell'Unione Sovietica e dei paesi di nuova democrazia son tutti ispirati ai principi del *realismo socialista*: e la prima costatazione che inducono a fare, indipendentemente dal loro maggiore o minore valore, è la grande varietà di essi, per genere, per soggetto, per maniera di racconto. Di fronte alla disperante monotonia della produzione cinematografica di Hollywood, o che a Hollywood s'ispira, sta la grande varietà di questi film prodotta al di là della famosa *cortina;* e questa varietà sussiste anche nei film di ciascun paese, espressi nelle singole e tipiche forme nazionali. Un buon motivo di riflessione per quanti non avessero ancora capito che il realismo socialista è molto di più di una tendenza o di una scuola.

La caduta di Berlino di Ciaureli è una rievocazione epica, attraverso una storia individuale ma tipica, della guerra e della sconfitta del nazismo: un film concepito sulla linea del *Giuramento* dello stesso Ciaureli, « un misto di storia e di invenzione » che ha l'essenzialità semplice e la purezza di un classico; tanto bello e tanto semplice nella sua solennità da costituire quasi un rompicapo alla dipanatura critica, il cui bandolo va, senza dubbio, cercato nella straordinaria capacità di Ciaureli di porre in un punto geometricamente esatto i grandi personaggi della storia contemporanea (e qui compaiono tutti, da Stalin a Churchill) e di farli vivere, parlare e agire in piena luce. Sino a ieri i grandi personaggi della storia non si osava mostrarli, ma solo *farli sentire* di riflesso (come Garibaldi nel bel film di Blasetti « 1860 »): qui essi compaiono invece al momento giusto con la stessa miracolosa naturalezza con cui, all'invocazione dell'infuriato Achille, compare Teti, la diva dalle bianche braccia. E questo può avvenire solo quando non s'esprima, più o meno liricamente, la soggettività di un animo sollecitato da impetuose passioni, ma quando si rievoca solennemente la passione di tutto un popolo che riflette le aspirazioni di tutta l'umanità.

In perfetta antitesi con la *Caduta di Berlino* è l'ultimo film di Pudovkin *Jukovski*, biografia di un pioniere russo dell'aviazione: qui, in opposizione al profluvio di motivi e all'impetuosità del canto spiegato di Ciaureli, siamo sulla linea di una poetica più intima e interiore: il carattere del protagonista e quello degli altri personaggi, la costruzione degli episodi, il taglio del quadro sembrano rispondere a norme e funzioni nuove ed esclusive: seguono il largo respiro e le ampie volute di un ritmo narrativo perfettamente armonico che diviene, quasi di per sé, significato. Colori splendidamente intonati di una natura gioiosa, dove uno stormire di fronde, un alito di vento, lo sguardo del protagonista si fa intenso a fissare come una tegola tagli l'acqua cristallina di un ruscello per dedurne una legge, hanno l'incanto di una realtà fresca e felice ed esprimono limpidamente lo spirito rasserenato di un'umanità conciliata. Un nuovo Pudovkin dunque, che svolge pacatamente i migliori motivi del primo.

Il complotto dei condannati di Kalatozof è un film di lotta e di propaganda denso di azione, di movimento e di persuasiva efficacia nel racconto di una serie di sordidi intrighi di provocatori, di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

attentatori e di spie ai danni di un paese di nuova democrazia: campeggiando su tutto, con un raffinato giuoco cromatico, il rosseggiare d'una veste cardinalizia. Mentre lo schietto e semplice *Cosacchi del Kuban* descrive la vita di un *colcos* e un'abbondanza strabocchevole da paese di Bengodi: un film canoro, coloratissimo ed esultante con cui Pirief, dopo le prime prove tanto interessanti, dà la misura piena delle sue alte capacità.

Con questo gruppo di film il cinema sovietico ha confermato il suo indiscutibile primato: e non è stata una sorpresa.

Una sorpresa invece per tutti la cinematografia cinese, con i suoi tre ottimi films, tra i quali *La ragazza della Cina* che ha raggiunto la potenza espressiva di *Ciapaief*, che in qualche episodio ricorda. E' la storia di una brigata partigiana femminile in lotta per la liberazione del proprio paese e che si sacrifica per non cadere in mano al nemico. Un film sul quale converrà fare un più ampio discorso quando, come spero, sarà visto in Italia.

La cinematografia cecoslovacca è al grande impegno di cercare una sua espressione nazionale, disfacendosi, con coraggioso sacrificio, di tutte le valentie raggiunte precedentemente attraverso abili derivazioni dai classici del film sovietico, dagli espressionisti tedeschi e (attraverso filtrazioni letterarie) dal gusto francese. Può sembrare che questa cinematografia abbia, quest'anno, perduto qualche punto rispetto alla produzione degli anni passati; ma certo ne ha acquistato uno essenziale se, come a me pare, ha imbroccato risolutamente la strada giusta di una espressione più tipicamente nazionale. Una ricerca questa che è comune a tutte le cinematografie delle Democrazie popolari, dalla ungherese alla polacca, alla rumena e alla bulgara.

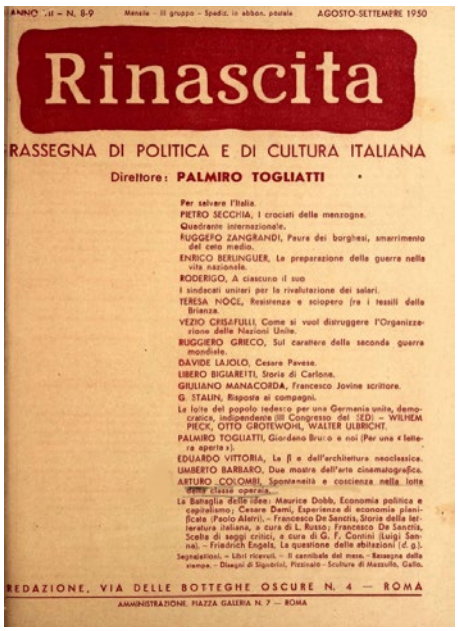
La Germania orientale con *Il nostro pane quotidiano* e con *Un concilio degli dei* ha dato due ottimi film: particolarmente interessante è il secondo che porta alla conoscenza del pubblico larghissimo dei cinema i retroscena politici e di guerra della Società Farben; problemi e notizie che un tempo sarebbero stati custoditi avaramente in archivi segreti e in cancellerie segretissime.

Dacci oggi è un film che deriva dal noto romanzo dello scrittore italo-americano Di Donato e tratta con molta nobiltà delle condizioni di vita dei lavoratori italiani in America. Ottimamente sceneggiato da Barzman e bene interpretato (nella parte della protagonista femminile dalla nostra Lea Padovani) il film è stato diretto da Dimytryk, il regista che oggi è, tra gli altri 10 di Hollywood, in galera per «attività antiamericane».

Dacci oggi è stato proiettato anche a Venezia, fuori concorso, ed ha ricevuto il premio della critica. Ecco il primo dato positivo del Festival veneziano: il commercialismo, la mondanità, la faziosità politica spudorata che presiedono a quella manifestazione hanno provocato una reazione da parte della stampa anche più conformista. Premiando il film di Dimytryk la critica cinematografica ha senza dubbio voluto non solo segnalare il miglior film (seppure entrato di straforo) della mostra, ma elevare una sua protesta contro i metodi fascisti della società americana che non riesce più a darla a intendere a nessuno spacciandosi per *democratica.*

Concordemente la stampa ha scritto corna e vituperio di questa mostra, la quale dunque, precipitando così in basso come quest'anno, ha reso palese a tutti che a procedere per le vie di pazza faziosità, indicate dall'on. Andreotti e percorse con tanta solerzia dal dott. Petrucci[1], non si può ottenere altro risultato che quello di liquidare definitivamente una manifestazione internazionale, che fu la prima del genere e, fino a qualche anno fa, la più autorevole.

A questa autorevolezza ha dato un gran colpo la mancanza dei films sovietici, i quali non potevano non mancare dato lo scarso affidamento che dava una manifestazione retta da regolamenti assurdi e, per di più, non applicati, (quest'anno nessuna nazione poteva presentare più di sei film e gli Stati Uniti ne hanno presentati sette); una manifestazione la cui giuria, non più liberamente eletta fra competenti come fu anni fa, ma nominata dall'alto, è composta di carneadi tipo Luigi Fabbri, di critici che debbono la loro effimera notorietà alla propria somaraggine, tipo Luigi Rondi, o a scrittori di fama non internazionale e che non si son mai occupati di cinema; una manifestazione dove (per beghe tra fraterie e ordini religiosi) un film, *Dieu a besoin des hommes*, può essere ammesso, poi ritirato, poi nuovamente ammesso; dove, contro il regolamento, i membri della giuria pubblicano critiche sui quotidiani; dove insomma regna il caos e l'arbitrio più incontrollato. Non sono soltanto i sovietici e le Democrazie popolari che hanno rifiutato di partecipare alla Mostra veneziana: sono stati anche gli italiani e molti


ANNO ... – N. 8-9 — Mensile – Il gruppo – Spediz. in abbon. postale — AGOSTO-SETTEMBRE 1950

Rinascita

RASSEGNA DI POLITICA E DI CULTURA ITALIANA

Direttore: PALMIRO TOGLIATTI

Per salvare l'Italia.
PIETRO SECCHIA, I crociati della menzogna.
Quadrante internazionale.
RUGGERO ZANGRANDI, Paure dei borghesi, smarrimento del ceto medio.
ENRICO BERLINGUER, La preparazione della guerra nella vita nazionale.
RODERIGO, A ciascuno il suo
I sindacati uniteri per la rivalutazione dei salari.
TERESA NOCE, Resistenze e scioperi (re i tessili della Brianza.
VEZIO CRISAFULLI, Come si vuol distruggere l'Organizzazione delle Nazioni Unite.
RUGGIERO GRIECO, Sul carattere della seconda guerra mondiale.
DAVIDE LAJOLO, Cesare Pavese.
LIBERO BIGIARETTI, Storia di Carlona.
GIULIANO MANACORDA, Francesco Jovine scrittore.
G. STALIN, Risposte ai compagni.
La lotte del popolo tedesco per una Germania unita, democratica, indipendente (III Congresso del SED) – WILHEM PIECK, OTTO GROTEWOHL, WALTER ULBRICHT.
PALMIRO TOGLIATTI, Giordano Bruno e noi (Per una «lettera aperta»).
EDUARDO VITTORIA, La β e dell'architettura neoclassica.
UMBERTO BARBARO, Due mostre dell'arte cinematografica.
ARTURO COLOMBI, Spontaneità e coscienza nella lotte della classe operaia.
La Battaglia delle idee: Maurice Dobb, Economia politica e capitalismo; Cesare Dami, Esperienze di economie pianificate (Paolo Alatri). – Francesco De Sanctis, Storia della letteratura italiana, a cura di L. Russo; Francesco De Sanctis, Scelta di saggi critici, a cura di G. F. Contini (Luigi Sanna). – Friedrich Engels, La questione delle abitazioni (d. g.).
Segnalazioni. – Libri ricevuti. – Il cannibale del mese. - Rassegna della stampa. – Disegni di Sigoloni, Pizzicari - Scultura di Mazzullo, Cello.

REDAZIONE, VIA DELLE BOTTEGHE OSCURE N. 4 — ROMA
AMMINISTRAZIONE, PIAZZA GALERIA N. 7 — ROMA

tra i migliori: De Santis ha preferito mandare a Locamo *Non c'è pace tra gli ulivi*, e De Sica e Germi non hanno presentato *Miracolo a Milano* e *II cammino della speranza.*

E così si è giunti a premiare come miglior film italiano un film d'un regista russo-francese ! Rossellini? E *Stromboli* e *il giullare di Dio?* Film, che a quanto pare, non hanno nemmeno un ricordo della potenza espressiva di *Roma città aperta*, ma che certo sono molto più in alto delle commedioline premiate. Si dice che ci sia stato un *veto* americano e la cosa non meraviglierebbe. Ad ogni modo la lezione sarà probabilmente salutare per il regista che si dice stia ora meditando su di un soggetto dal titolo *Mammona e Dio* ovvero *Nemo potest duobus dominibus servire.*

Un colpo di scena molto commentato è stato il conferimento del premio di una organizzazione *cattolica* al film *protestante: Dio ha bisogno degli uomini.* In un suo scritto, in occasione della morte di Alessandro Manzoni, don Albertario dichiarò: «Il male che in lui trovammo ci impedisce di farlo nostro. Gli uomini hanno bisogno di Dio, non Dio degli uomini». La loro intransigenza di allora poteva respingere anche un uomo di genio come il Manzoni; ma la loro faziosità di oggi non esclude i più gretti accomodamenti, sintomo desolante di una decadenza irrimediabile.

E' soddisfatto l'on. Andreotti di avere così squalificato il film italiano che ha possibilità ammesse da tutto il mondo? Di avere squalificato la Mostra cinematografica di Venezia? Non si accorge che in questo modo si avvalorano le voci secondo le quali lo scopo della sua politica è la liquidazione totale e definitiva della nostra produzione? Ed è proprio sicuro che dà tutto ciò non vengano a lui e al suo partito disdoro e vergogna?

Umberto Barbaro

Grande di vita artistica

Due mostre dell'arte cinematografica

RINASCITA

RINASCITA

1 *Antonio Petrucci, già nella redazione del Tevere e poi di Sud, autore di un dramma di propaganda fascista e colonialista Ritorno in Colonia, Roma, 1934, è direttore della Mostra*

19th TIFF Tirana International Film Festival

Tirana, Albania 24 - 30 settembre 2021, è organizzato da Tirana Film Institute con la Direzione del Festival di Agron Domi

www.tiranafilmfest.com

Diari di Cineclub | Media partner

diaridicineclub@gmail.com

UNARCHIVE PREMIO CESARE ZAVATTINI

UN WORKSHOP DI FORMAZIONE
E SVILUPPO PER LA REALIZZAZIONE
DI TRE PROGETTI DI **RIUSO**
CREATIVO DEL CINEMA D'ARCHIVIO

Tanti giovani filmmaker hanno partecipato al bando della sesta edizione del Premio Cesare Zavattini, chiuso venerdì 30 luglio 2021.
Sono stati presentati quasi quaranta progetti di cortometraggio. La giuria, composta da Il produttore Gregorio Paonessa presiederà la Giuria della sesta edizione Premio Cesare Zavattini, di cui faranno parte la regista e sceneggiatrice Mariangela Barbanente, il montatore e regista Luca Gasparini, la documentalista Nathalie Giacobino, la regista Chiara Malta. selezionerà i nove finalisti ammessi al percorso di formazione e sviluppo previsto dall'iniziativa. Si conferma l'interesse per il riuso creativo del cinema d'archivio, che il Premio promuove sollecitando le nuove generazioni a misurarsi con una memoria non accademica, ma capace di intrecciare un dialogo conoscitivo ed emozionale con il presente.
I materiali audiovisivi della Fondazione Aamod e degli archivi partner del Premio sono consultabili sui rispettivi canali YouTube e siti internet. Inoltre, sia l'Aamod, sia l'Archivio Luce hanno cataloghi on line che consentono la ricerca dei documenti audiovisivi per titolo, autore e parole chiavi.

www.premiozavattini.it/ - **Diari di Cineclub** | Media partner

Nuevo Orden (2020) Michel Franco – distopico ma non troppo

Sinossi: Città del Messico, 2021. Un sontuoso matrimonio aristocratico degenera in un'inaspettata rivolta di classe che spiana la strada a un violento colpo di Stato. Attraverso gli occhi di una gentile sposa e dei suoi maggiordomi che lavorano per – e contro – la sua famiglia benestante, *Nuevo Orden* segue le tracce del collasso di un sistema politico basato su una disparità sociale ed economica sempre più diffusa e insostenibile, e la nascita di un ordine ancora più angosciante

Tonino Mannella

Michel Franco è un regista messicano poco conosciuto dalle nostre parti ma che ha già realizzato sei lungometraggi molti dei quali premiati in festival importanti come Cannes, Chicago, San Sebastian. l'Italia lo scopre nel 2020 con *Nuevo Orden* e lo premia subito con il Leone d'argento – Gran premio della giuria. Come spesso succede, vedi l'assegnazione della Palma d'oro al Festival di Cannes da poco concluso, i pareri delle giurie non concordano con le valutazioni della critica o quelle del pubblico. Il caso del film di Michel Franco è emblematico in questo senso: molta della critica lo ha giudicato negativamente contestandone l'eccessiva caoticità e la mancanza di un indirizzo di lettura. Tali giudizi non trovano d'accordo chi scrive, continuando nella lettura ne capirete il perché.

Il film è ambientato a Città del Messico in uno scenario distopico non molto lontano dalla nostra realtà. La metaforica, bellissima sequenza iniziale in stile *Melancholia* (Lars Von Trier, 2012) introduce gli elementi della narrazione per poi portare lo spettatore nell'ospedale dove, come un fiume in piena, si manifestano gli effetti della rivolta che imperversa in alcune zone della città. Lo stacco successivo sposta la narrazione in una festa sfarzosa, un matrimonio di due giovani rampolli dell'alta borghesia in un'atmosfera gioiosa e rilassata, qui la rivolta sembra lontana ma segni rivelatori e un nervosismo serpeggiante indicano preoccupazione. L'arrivo alla villa di un ex dipendente che chiede aiuto finanziario per curare la moglie malata è la molla che mette in moto la sequenza degli eventi successivi, ha inizio così un incubo raccontato attraverso lo sguardo di cinque personaggi indissolubilmente legati tra loro. I rivoltosi vengono contrastati dall'intervento delle autorità e un regime militare prende il comando delle operazioni imponendo coprifuoco e misure restrittive per la popolazione. In questa situazione generale rimangono coinvolti la giovane sposa Marianne, suo fratello Daniel e Marta con suo figlio Cristian che fanno parte della servitù di famiglia. Tramite i loro occhi Franco descrive la trasformazione di una rivolta nell'instaurazione di un nuovo ordine, lo fa senza spiegazioni e senza informazioni sulle cause, sulle motivazioni e sulla natura delle forze in conflitto. Quello che sappiamo e vediamo è solamente l'esplosione di violenza distruttiva diretta verso la classe benestante e i simboli che la rappresentano. Dall'altra parte i destinatari di tale rabbia vivono all'interno di una bolla, apparentemente lontani e protetti da quello che succede nei quartieri popolari, finché la minaccia non si fa troppo vicina e inevitabile.

Franco è abile a costruire una storia sinistramente verosimile che descrive il caos e l'ambiguità di una situazione che i Paesi del Centro America, ma non solo, hanno conosciuto perfettamente nel corso della Storia. Il suo interesse non è tanto quello di spiegare e interpretare le dinamiche che portano all'insediamento di un regime autoritario, ma quello appunto di

descrivere nel modo più realistico possibile, la catena di eventi che si manifesta in tali situazioni di crisi. Da qui nasce la confusione nell'interpretare e giudicare *Nuevo Orden*: il caos e l'ambiguità che vengono imputate alla pellicola come un difetto di scrittura seguono in realtà l'intento che il cineasta messicano ha voluto ottenere e mettendo in scena allo stesso tempo controllando una narrazione apparentemente caotica. Nel film infatti non si parla di lotta di classe, come invece accade per esempio in *Parasite* con il quale spesso viene accomunato, ma di disparità sociali e diseguaglianze, di un divario sempre più evidente tra pezzi di società che inevitabilmente scatena azioni e reazioni che, a loro volta, producono nuovi assetti di potere forse gestiti dagli stessi che lo detenevano in precedenza.

In questo senso è come se l'obiettivo di Franco fosse quello di mettere in guardia lo spettatore sulle conseguenze che la strada intrapresa dalle società economicamente sviluppate hanno intrapreso, una china pericolosa che è difficile se non impossibile invertire come sembra indicare il destino dei personaggi.

Il tono realistico e l'alta spettacolarità di *Nuevo Orden* ne fanno un film molto intenso con un buon ritmo e una tensione crescente, la vocazione autoriale emerge nei metodi produttivi che evidenziano la ricerca di una completa autonomia del cineasta che, oltre a dirigere, sceneggiare e co-produrre il film, si è occupato del montaggio in prima persona. Nonostante l'impiego di un gran numero di comparse (circa tremila), che potrebbe far pensare a una grande produzione, il film ha usufruito di un budget non elevato avvalendosi della tecnologia al computer che ha anche consentito di superare ostacoli burocratici: è il caso di una ripresa in esterni in una delle principali arterie di Città del Messico, la scena prevedeva l'utilizzo di comparse in tenuta militare ma, dopo aver ricevuto le necessarie autorizzazioni per girare, le riprese continuavano a essere boicottate da funzionari governativi fin quando il regista ha dovuto acconsentire a eliminare la presenza degli elementi militaristici della scena per poi aggiungerli in postproduzione.

Dove il film mostra segni di debolezza è la seconda parte dove l'uso eccessivo di ellissi temporali può instillare una certa confusione dal punto di vista narrativo lasciando spazi di ambiguità (forse voluti) che richiedono un lavoro interpretativo da parte dello spettatore.

Il cast è di alto livello, composto principalmente da attori che già hanno lavorato con Franco, e vede anche la partecipazione di un'autentica star messicana, Diego Boneta, che il regista ha deciso d'inserire nel cast, riscrivendone la parte, dopo averlo conosciuto a un party ed essere rimasto colpito dal suo magnetismo.

Il giudizio finale non può che essere positivo, un film potente anche dal punto di vista visivo che ha il pregio di stimolare riflessioni e discussioni sulla direzione che la nostra società ha intrapreso e sulla necessità di apportare un radicale cambio di rotta prima che sia troppo tardi.

Per chi fosse interessato alla visione, la pellicola è ancora in programmazione in alcune sale cinematografiche oppure in streaming sulla piattaforma I Wonderful, inoltre Michel Franco presenterà un nuovo film, in concorso, alla 78° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia: *Sundown* protagonista Tim Roth. Non ci resta che aspettare e seguire l'evoluzione di questo interessante regista.

Tonino Mannella

Manchester by the sea. La macchia tragica nel cinema contemporaneo

Fabio Massimo Penna

Da alcuni dolori non si torna indietro. Per Lee Chandler, il protagonista del film di Kenneth Lonergan *Manchester By The Sea* (2016), la vita non può essere altro che una discesa agli inferi. Una sera maledetta, ubriaco fradicio, accende il fuoco nel caminetto delle stanze dei figli dimenticando di mettere la protezione metallica che impedisce ai ciocchi in fiamme di cadere sul pavimento. Risultato: i suoi bambini muoiono nell'incendio mentre la moglie finisce in ospedale intossicata dal fumo. Da quel momento tutto perde senso per lui. Quando, dopo la morte del fratello, viene nominato tutore del nipote adolescente Patrick, torna nella città della disgrazia e prova a riprendere in mano la propria esistenza. Alla fine, sconfitto, cede alla richiesta di una coppia di amici che chiede di poter adottare il ragazzo. Di fronte al nipote che domanda le ragioni di una simile scelta dice semplicemente: "Non ce la faccio." Il film di Lonergan è impreziosito dalla monumentale recitazione di Casey Affleck (premio Oscar come miglior attore protagonista). Nella sua intensa drammaticità la pellicola rinvia a un elemento fondamentale della tragedia greca classica, ovvero al concetto di "hamartìa", traducibile in italiano come "macchia tragica". Lo studioso di teatro Marvin Carlson cita in un suo famoso saggio le parole di Aristotele riguardo un simile concetto: "Sarà cioè un buon personaggio da tragedia colui il quale, senza essersi distinto per una virtù o sentimento di giustizia, neanche sia tale da cadere in disavventura a cagione di sua malvagità o scelleratagine, bensì a cagione soltanto di qualche errore" (Marvin Carlson, *Teorie del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988). Carlson, in seguito, sottolinea come la "macchia tragica" possa ricadere entro due differenti categorie: da una parte vi è l'errore morale (che rinvia all'idea cristiana di peccato) dall'altra un semplice errore di giudizio. La posizione del protagonista di *Manchester By The Sea* si trova in mezzo a questi due estremi. Se da una parte può essere eticamente riprovevole che chi ha moglie e figli passi le serate a sbronzarsi con gli amici (errore morale), dall'altra è un errore di giudizio quello di Lee Chandler, che si ritiene in grado, benché ubriaco, di prendersi cura dei propri figli. Un altro aspetto importante della pellicola è l'incapacità del protagonista di uscire dalle proprie gabbie mentali. Il personaggio, nella sua impossibilità di riscatto, contravviene alle regole narrative basate sul racconto mitologico. Secondo Pierre Giuliani infatti: "Questo è lo schema di tutti i miti o quasi. L'eroe discende in un mondo magico che rappresenta un grande pericolo, viene trascinato in ogni sorta di avventure terrificanti e ritorna in un modo o nell'altro trasfigurato. Egli è diventato un altro essere" (Pierre Giuliani, *Stanley Kubrick*, Rivages, Parigi, 1990). Al protagonista di *Manchester By The Sea* la possibilità di riscatto non viene concessa. Il viaggio interiore che avviene con il ritorno nella città natia dopo la scomparsa del fratello lo porta a incontrare donne disponibili, a ricevere dall'ex-moglie la proposta di tornare insieme nonostante il drammatico passato che li tormenta, a entrare nella vivace vita del nipote. Nulla, però, lo tocca, il percorso dentro un passato doloroso approda al nulla confermando l'ipotesi di partenza che dal labirinto della sofferenza non si può uscire. Schiacciato da un Super-Io implacabile e da un'inestinguibile complesso di colpa, Lee passa la mano e torna alla propria autoreclusione. Nella sua ineluttabile condanna a vivere, il personaggio è pirandellianamente impossibilitato ad abbandonare il palcoscenico. Come tanti "inetti alla vita" della letteratura italiana di inizio Novecento, Lee Chandler è incapace di agire e viene così agito dalla vita. La discesa agli inferi del personaggio è cadenzata da un montaggio che in luogo del tempo narrativo lineare opta per un ritmo sincopato in cui i flashback si fondono perfettamente con il presente narrativo per rendere l'affiorare improvviso dei ricordi tipico della mente umana. La pellicola è fondata sull'ellissi, sul non detto e non mostrato, in una struttura narrativa in cui l'importante viene alluso in maniera indiretta in linea con la silenziosa recitazione per sottrazione di Casey Affleck. Capolavoro cupo dai colori lividi *Manchester By The Sea* mostra un ambiente dominato da una natura ostile e popolato da famiglie disfunzionali e uomini allo sbando. Una curiosità per concludere: il titolo si riferisce a una cittadina del Massachusetts di cinquemila abitanti. Per la cronaca negli Stati Uniti si possono trovare circa trenta località con il nome di Manchester.

Fabio Massimo Penna

La Distruzione dell'Innocenza

Nicola Santagostino

Wordsworth, uno dei più grandi poeti preromantici inglesi, sosteneva che i bambini nascono con la luce del Paradiso negli occhi e che con il crescere questa lentamente si spegne lasciando solo adulti privi di luminosità: in parte di questo parla l'archetipo dell'Orfano.

Il risveglio di questo archetipo di solito si sperimenta nel momento in cui la speranza e la fiducia riposta negli altri viene tradita a causa di situazioni che rendono consapevoli dell'ingiustizia del mondo sia a livello personale che strutturale: dal tradimento di un'amicizia o di un amore al comprendere che la società in cui si vive non per forza difende i deboli e non per forza premia i meritevoli ma spesso è un coacervo di ineguaglianze e prevaricazioni. Il ruolo dell'Orfano è quello di rendere consapevoli delle parti più meschine della realtà, di fare notare che il re è nudo e, allo stesso tempo, rendere le persone in grado di riconoscere il male per potersene poi difendere, un passaggio necessario per crescere come individui.

Quando però queste esperienze non vengono davvero comprese e rielaborate, non vengono viste come sfide ma come semplici ingiustizie verso cui non si ha nessuna forma di potere o capacità di gestione, si corre il rischio di finire vittime del pessimismo, di non credere più nella giusitizia, negli ideali, nella capacità di realizzare i propri sogni e in sentimenti quali l'amicizia e l'amore, isolandosi sempre di più dal mondo. E così l'Orfano non solo diviene "colui che si sente solo", ma finisce in una spirale di isolamento sempre maggiore, vittima della sua incapacità a fidarsi del prossimo e di non saper ricevere o chiedere l'aiuto degli altri quando le difficoltà lo richiedono.

La vera capacità che riesce a impedire questa situazione e che ogni Orfano prima o poi sviluppa è quella di apprendere da queste esperienze, che queste "lezioni dell'iniquità" sono i modi migliori per scremare e trovare ambienti e persone con i quali condividere il proprio vero io, reimparare a riporre fiducia negli altri, consci della propria forza personale..

Un Orfano non si fa governare dai propri dolori e con il tempo apprende che la vera forza sta nel mostrare le proprie fragilità al mondo poiché dimostra che non le teme e lo hanno, nel corso del tempo, aiutato a crescere e a scoprirsi sempre di più. Un ottimo esempio è Peter Parker, meglio noto come Spider-Man, che dopo la morte di suo zio Ben da lui causata indirettamente, capisce che "da un grande potere derivano grandi responsabilità", anche Bruce Wayne dopo aver perso i genitori in tenera età a causa del crimine di Gotham City, decide di trasformare quel dolore in forza e passerà la sua vita ad addestrarsi per diventare Batman, il terrore dei criminali.

Può capitare che questa ferita, se non adeguatamente curata, rimanga aperta e pulsante facendo sentire chi l'ha subita debole e facile alla vessazione e spingedolo non verso la crescita personale ma verso la necessità di crearsi una corazza. La corazza altro non è che una falsa immagine di sé stessi che prima o poi intrappolerà il soggetto in un loop che gli impedirà di rielaborare il suo dolore, creando così conflitto e complessi di vario tipo intrappolandolo in un ruolo che ha sì accettato ma di cui non era consapevole del prezzo.

Edward Nigma, meglio noto come l'Enigmista, uno dei più famosi avversari di Batman, è un ottimo esempio di questo fenomeno: un bambino geniale vittima di bullismo e soprusi talmente ossessionato dall'unico riconoscimento che ha vinto per una gara di indovinelli da ricostruire totalmente sé stesso come un villain ossessionante e ossessionato.

Edward Nygma, in arte l'Enigmista

Le varie incarnazioni cinematografiche di Spider-Man

Inoltre il costante vivere esperienze ferenti e il costante impegno nel negarle, nel non rielaborarle e nel lasciare non decantare bensì suppurare, può attivare i lati ombra dell'Orfano, come ad esempio il cinismo e il pessimismo che poi porteranno a diventare gli stessi carnefici che tanto disprezzano e praticare atti come l'abbandono e l'autotradimento.

E questa ombra lentamente divora l'interno del soggetto, sopprimendo sempre di più pezzi della sua vera natura a favore di una falsa personalità generata come difesa dal mondo ma che con il tempo ha sempre più preso il sopravvento, portando quindi a vivere una vita di pseudoamore e falsi legami, ossessionandosi sulla necessità di apparire agli occhi degli altri e di mantenere la maschera che ormai hanno al posto del volto, esseri cavi, vuoti e vacui come nella famosa poesia di T.S. Elliot "The Hollow Men". Questo vuoto interiore diverrà con il tempo sempre più divorante e la necessità di mantenere l'immagine di sé, il guscio che è l'unica cosa che resta di loro potrebbe portarli a compiere atti di prevaricazione e violenza in un ciclo costante dove alla fine l'Abisso che hanno guardato li ha guardati a sua volta trovando però in cambio niente.

Nei casi più gravi, quindi, un Orfano diviene a tal punto spietato da arrivare a tradire sé stesso e divenire a modo suo l'incarnazione di quello che lo ha reso così, esattamente come il famoso nemico degli X-Men Magneto, un mutante di origine ebraica sopravvissuto alla Shoah e ossessionato a tal punto dal desiderio di non far rivivere ai suoi simili quello che ha subito nell' infanzia, da diventare il leader di un movimento che pone i mutanti come "homo superior", calando quindi il sipario sulla tragedia della sua gioventù con una battuta finale che sa solo di amaro.

La morte dei genitori di Bruce Wayne

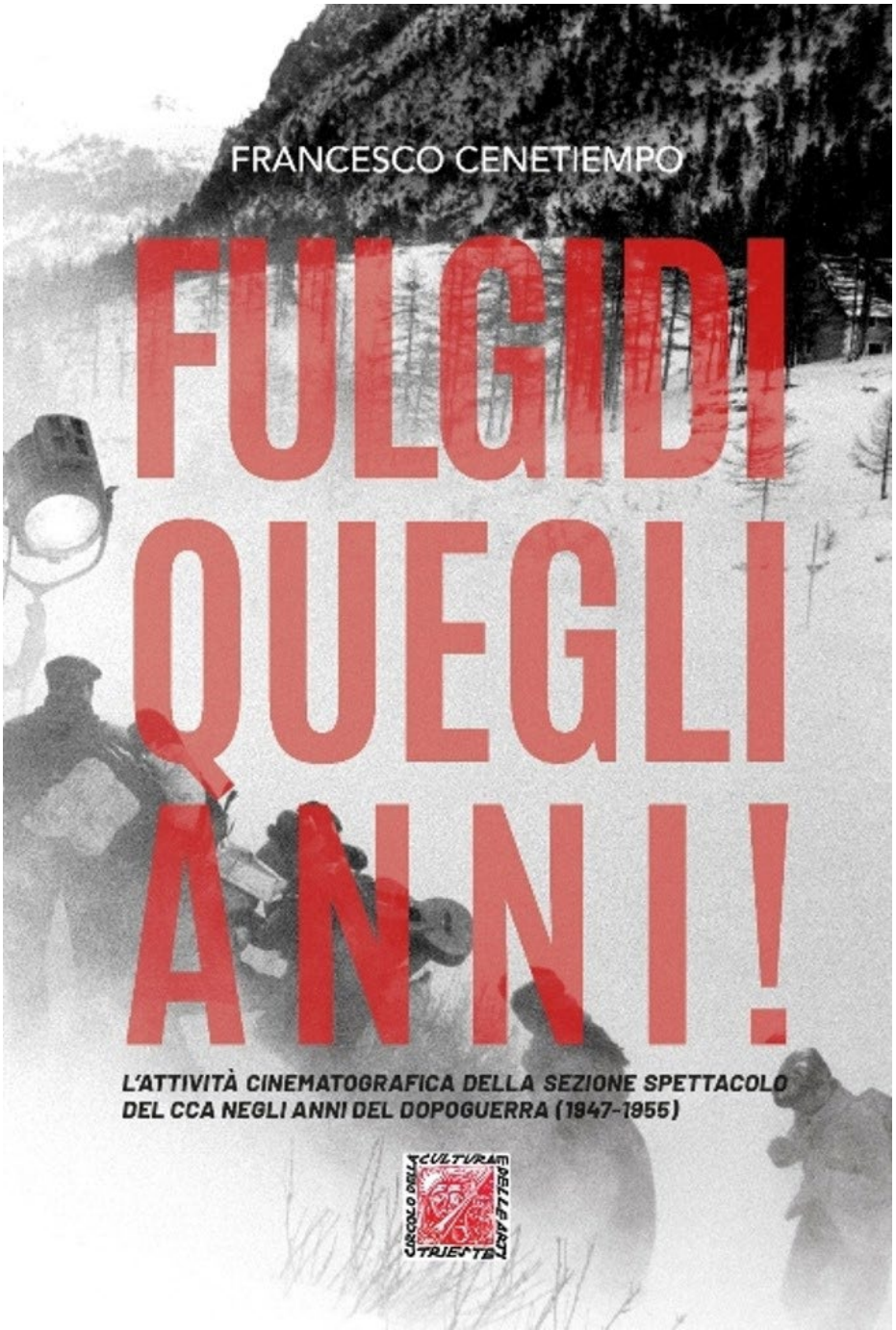
Nicola Santagostino

Abbiamo ricevuto

Fulgidi quegli anni!

L'attività cinematografica della sezione spettacolo del CCA negli anni del dopoguerra (1947-1955)
Francesco Cenetiempo
Circolo della Cultura e delle Arti

Dalla sua fondazione nel 1946, dovuta all'impulso dell'intellettuale triestino Giani Stuparich, il Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste ha tenuto fede alla vocazione originaria di divulgatore della cultura in tutte le sue forme, sempre attento a modellare la propria azione comunicativa secondo le esigenze culturali di una società in rapida evoluzione.
Le cinque sezioni originarie, Lettere, Scienze morali, Arti, Musica e Scienze matematiche naturali, nei decenni successivi si sono estese a undici, conferendo progressivamente risalto autonomo ad ambiti culturali specifici, quali l'economia, la medicina, le relazioni internazionali e, in ambito artistico, le arti visive, lo spettacolo e la cinematografia.
Si deve all'iniziativa di Francesco Cenetiempo, direttore della Sezione Cinematografia del Circolo – "gemmata" dalla sezione Spettacolo – e al suo certosino lavoro di ricerca e collazione, svolto in buona parte su documenti originali dell'associazione, il saggio intitolato "Fulgidi quegli anni!", che ripercorre con accurata ambientazione storica l'evoluzione del cinema italiano e triestino negli anni del secondo dopoguerra.
Un'arte, il cinema, per sua natura libertaria e atta a influenzare la comunità; per ciò stesso periodicamente ostacolata da istituzioni governative soggette ai venti delle forze politiche dominanti.
L'articolata esposizione dei mutamenti sociali e dei modi espressivi con cui il cinema vi si conforma, con ampi riferimenti soprattutto nei capitoli dedicati a Callisto Cosulich, evidenzia efficacemente la rappresentatività dell'arte cinematografica nei diversi contesti culturali, dall'espressionismo all'astrazione lirica alla cruda narrazione del neorealismo, fino a giungere al cinema contemporaneo, che si avvale di capacità tecniche estremamente evolute ed efficaci, prima inesistenti.
Il saggio di Cenetiempo propone un'attenta analisi delle vicende vissute dalla sezione Spettacolo del Circolo della Cultura e delle Arti nel mondo culturale triestino, soffermandosi ad illustrarne le iniziative, dalla prima proiezione del film "Il Milione", prodotto nel 1931 da Renè Clair.
È soprattutto "nel segno di Callisto", al quarto e sesto capitolo, che si coglie la profonda dedizione dell'autore alla "settima arte" e la sua ammirazione per il personaggio che meglio ha caratterizzato la dimensione del cinema negli anni della Trieste del dopoguerra. Figura eminente di giornalista e critico cinematografico, Cosulich ha onorato il Circolo della Cultura e delle Arti divenendo il primo direttore della Sezione Spettacolo, incarico che ha ricoperto con grande prestigio per molti anni.



A lui si deve la partecipazione crescente del pubblico alle serate cinematografiche del Circolo, che ha potuto annoverare fra i suoi ospiti personalità illustri della cinematografia non solo nazionale...
(dall'introduzione al volume del presidente Sergio Cecovini)

Trieste giugno 2021
ISBN 9788894638004
Circolo della Cultura e delle Arti, via Besenghi, 16 presso Seminario Vescovile, 34143 Trieste
www.circoloculturaeartits.org/
info@circoloculturaeartists.org

Riflessioni di un testimone delle persecuzioni razziali e della shoah

La memoria del passato per ricordare gli orrori dell'olocausto di ieri e di tutti quelli che ancora oggi si consumano nella quasi indifferenza. Una forte testimonianza di un uomo nato un anno prima della nefasta promulgazione delle leggi razziali e di quello che subì con la sua famiglia

Giorgio Ajò

Io sono nato nel 1937, un anno prima della promulgazione delle leggi razziali, leggi che costituiscono l'abisso più profondo in cui è precipitato il regime fascista. Ero solo un bambino quando le leggi razziali, o "razziste" come sarebbe meglio definirle, costrinsero la mia famiglia a scappare dalla casa in cui ero nato. Eppure, nonostante non avessi idea di cosa stesse accadendo intorno a me, la guerra sconvolse la mia infanzia e segnò in modo indelebile i miei ricordi. Nei miei racconti ai ragazzi delle scuole di ogni ordine e grado, nelle conferenze presso associazioni culturali e militari ho raccontato per oltre venti anni la mia storia e quella di tante altre persone come me che hanno vissuto la seconda guerra mondiale in prima persona e che portano ancora nella loro memoria i ricordi di un dramma che non va dimenticato.

Purtroppo i testimoni più importanti, quelli che hanno vissuto terribili esperienze nei campi di sterminio e che, con coraggio e grande forza d'animo, hanno raccontato le loro storie e le atrocità alle quali hanno assistito e delle quali loro stessi sono stati vittime, vanno inesorabilmente venendo a mancare per motivi anagrafici ed ora in Italia sono ancora attive solo cinque persone di questa categoria: Sami Modiano, la Senatrice Liliana Segre, la scrittrice Edith Bruck e le sorelle Tatiana ed Andra Bucci . Queste persone, malgrado l'età avanzata, seguitano ancora a parlare ai giovani con passione e tenacia.

Io e gli altri miei coetanei, che erano bambini all'epoca delle persecuzioni, abbiamo raccolto il testimone e siamo andati a parlare nelle scuole ed in ogni luogo dove venivamo chiamati, ma oramai siamo quasi tutti in età molto avanzata.

L'avvento del COVID ha impedito a me ed ai miei amici di continuare ad andare nelle scuole e ci siamo dovuti attrezzare usando nuovi tipi di comunicazione, utilizzando le nuove tecnologie in essere attualmente. Io personalmente ho fatto delle riunioni in streaming con diverse scuole d'Italia e rilasciato interviste su internet, ma è venuto a mancare il contatto diretto con le persone, il poter colloquiare con i giovani e rispondere alle loro tante domande.

Con l'aiuto di mia nipote, esperta in comunicazioni, abbiamo creato un podcast ad agosto del 2020 dal titolo "I problemi razziali di un bambino di sei anni", podcast del quale ho pubblicato circa 50 puntate con frequenza settimanale, podcast che sta avendo un discreto successo anche all'estero (circa il 30% degli ascolti provengono dagli Stati Uniti, da molti paesi Europei e anche di altri continenti).

Il caro amico Angelo Tantaro, venuto a conoscenza della mia attività, mi ha invitato ad aprile di quest'anno ad occupare uno spazio settimanale su **DdCR | Diari di Cineclub Radio**, proposta che ho accolto con molto piacere. Ho pubblicato sinora una quindicina di puntate , tutte su argomento relativo alle persecuzioni razziali ed alla Shoah, senza seguire un filo temporale e noto con soddisfazione che le mie trasmissioni sono apprezzate.

Ringrazio ancora l'amico Angelo per avermi dato l'opportunità di parlare di argomenti molto tristi che però non debbono cadere nell'oblio e far si che certe cose non accadano mai più.

Giorgio Ajò

Per seguire i podcast di Giorgio Ajò:
DdCR | Diari di Cineclub Radio
https://bit.ly/2YEmrjr

Perugia, ospite del Comune per un giro nelle scuole e viaggi a Carpi, Fossoli e Trieste (Risiera di San Sabba)

Roma 2014, ospiti del centro Anziani di un Municipio, giornata della memoria

L' Aquila - Scuola Ispettori della GDF

Orvieto 2019 presso Scuola di Specializzazione della GDF giornata della memoria

Media Partner Festival - Diari di Cineclub 2021

www.cinecircoloromano.it

www.edinburghshortfilmfestival.com

www.valdarnocinemafilmfestival.it

internationalpoliceawardartsfestival.it/

www.romafilmcorto.it

www.sardiniarcheofestival.it

www.premiocentottanta.it

www.tiranafilmfest.com

https://filmfreeway.com/ApuliaWebFest

www.fotogrammadoro.com

www.facebook.com/events/244166730681451

www.premiozavattini.it

www.babelfilmfestival.com

festivaldelcinemalbanese.it

www.firenzearcheofilm.it

lunigianacinemafestival.movie.blog

www.cagliarifilmfestival.it/

www.laspeziafilmfestival.it

www.caminhos.info/call

www.istitutocinematografico.org

www.rassegnalicodia.it

www.festivalfike.com

www.cinelatinotrieste.org

www.festivalcinemasicilia.org

www.carboniafilmfest.org/it

www.cinenapolidiritti.it

Ma che musica, ragazzi! La Banda Osiris, il cinema e altro

Lucia Bruni

Se a tutta prima, per la strumentazione, possono richiamare alla lontana gli *Angeli Musicanti* dipinti dal Beato Angelico in quel fiorentino "tempietto marmoreo" ghibertiano, in effetti i quattro della Banda Osiris sono ben altra cosa, ovvero musicisti, cantanti, attori, compositori, autori di libri, funamboli del palcoscenico.

La nota "banda", conta già quattro decenni di vita, e li porta molto bene.

Nasce a Vercelli nel 1980 come gruppo di musicisti comici ambulanti e autodidatti che presentano gli spettacoli in strada. La fondano i fratelli Gianluigi e Roberto Carlone con Giancarlo Macrì e Mario Sgotto che verrà sostituito nel 1986 dal fiorentino Sandro Berti.

La strumentazione è così composta: sax, flauto, voce (Gianluigi Carlone); trombone, pianoforte (Roberto Carlone); percussioni, batteria, basso tuba (Giancarlo Macrì); mandolino, violino, trombone (Sandro Berti).

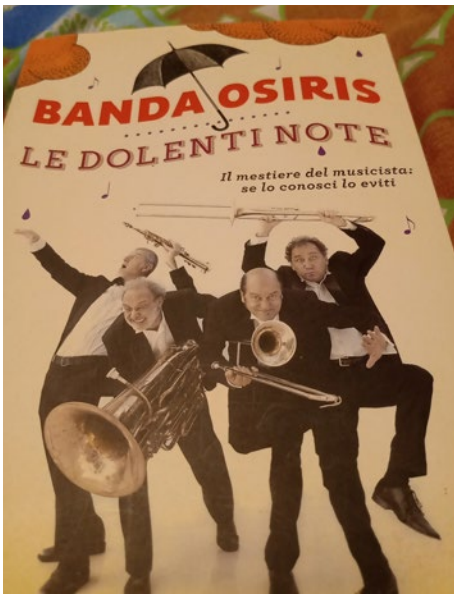
Già nell'Ottantuno il gruppo partecipa al Festival del teatro in piazza a Sant'Arcangelo di Romagna per approdare nell'Ottantacinque, come co-conduttore della trasmissione televisiva RAI "Pista" con Maurizio Nichetti realizzando tournée in Italia, Francia, Olanda, Belgio, Germania, Austria.

Tenterò di riassumere l'eclettica attività della Banda (Tv, radio, libri, Cd) prima di entrare più nello specifico del loro rapporto con il teatro e il cinema, insomma col palcoscenico, attraverso qualche domanda ai protagonisti.

Fra i tantissimi spettacoli, le sessantacinque puntate per Radiodue "Banda Osiris gran turismo" (1992); "Musica con i fiocchi", concerto (RAI 3) per la notte del Natale 1995; "Papaveri e papere" per la trasmissione televisiva *Sanremo top* (1998). Nel 2001 nasce "Agenda della musica 2001" (Editrice Zona), un' agenda-suite in musica da ridere per un anno intero che vedrà anche le edizioni del Duemiladue e Duemilatre, distribuite in tutta Italia. Nel 2003 debutta "L'ultimo suonatore", uno spettacolo insieme a Eugenio Allegri, sorta di viaggio a ritroso nel cabaret tedesco. Dal 2004

Stella 1980

Sopra da sx: Gianluigi Carlone, Giancarlo Macrì; Sotto, sempre da sx Sandro Berti, Roberto Carlone



ha partecipato al programma di Rai Tre "Parla con me", condotto da Serena Dandini. Sempre per Rai Tre, il gruppo ha scritto, diretto e realizzato lo special "Musica con i fiocchi" e l'ironico Concerto di Capodanno 2005 con l'Orchestra del Conservatorio di Genova oltre a partecipare a trasmissioni radiofoniche ("Caterpillar", "Catersport", "Sumo").

Ha pubblicato libri come "L'opera da tre sol" (Bompiani, 1993), dove giochi di parole, immagini, testi scritti, disegni, scritti sono il filo conduttore e spunto creativo per varie situazioni e gags. O come l'ultimo del 2014 "Le dolenti note. Il mestiere del musicista: se lo conosci lo eviti" (Editrice Ponte alle Grazie), da cui è stato tratto uno spettacolo teatrale tuttora in tournée. Numerosi anche i Cd fra cui "Banda.25" del 2006 e, del 2015, "Mozart secondo la Banda Osiris e la Camerata Ducale".

Sulla vita della Banda chiedo a Sandro Berti qualcosa di più nello specifico. Sandro entra a far parte dello staff nel 1986. L'ho conosciuto personalmente, ho lavorato assieme a lui in teatro a metà degli Anni Settanta, condividendo tutto ciò che quelle "magiche tavole di legno" sono capaci di regalare all'attore e dopo tanti anni gli porto ancora molto affetto. Nella Compagnia (Comunità Teatrale di Firenze, fondata nel 1970) era arrivato come bravissimo chitarrista ed era il più giovane di tutti.

Gli chiedo: *Quel Sandro Berti che ha studiato al DAMS di Bologna, ha fatto prosa sulla scena e in strada, ha lavorato col Teatro Sperimentale di Pontedera, e tanto altro ancora, dedicandosi al fine del tutto alla musica: c'è qualcosa che vorresti far riemergere di quei momenti nel tuo ruolo attuale?*

Risponde: La mia vocazione teatrale è nata con la musica; fino dalle prime esperienze, dagli spettacoli recitati insieme a te e agli altri della compagnia, dalle composizioni semplici create per i nostri testi, non ho mai lasciato lo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

strumento che allora era la sola chitarra. E l'interessante dell'esperienza vissuta assieme, era, accanto alla recitazione, creare nuove strumentazioni rozze, fabbricate da noi , se ti ricordi, con mezzi di fortuna che servivano comunque a fare musica : bidoni di latta con corde tese, bicchieri vuoti o riempiti con acqua a più livelli per il cambio di tono, percussioni con coperchi da cucina e così via. Allora come ora non mi sentirei a mio agio a recitare senza musica. Se allora era l'attore ad aver bisogno della musica per esprimersi, ora l'attore è diventato la musica stessa.

Domando: *Nel vostro modo di operare quanto c'è di richiamo ai vecchi chansonnier? Alla storia per intendersi?*

Risponde: Il richiamo possiamo trovarlo nella ricerca dell'ironia, nel clima surreale che cerchiamo di creare, nella comicità della parola che però nel nostro caso, lasciamo sconfinare quasi nel cartone animato, ma è soprattutto nella ricerca del contatto con il pubblico, nell'ammiccare, che ci sentiamo più vicini alla tradizione. Il vecchio chansonnier aveva una vena di malinconia che noi superiamo infilandoci quasi nel paradosso; anche le nostre storie comunque sono ricche di riferimenti e rimandi sentimentali, e soprattutto di quel senso di autoironia, vale a dire il non prendersi mai troppo sul serio, anche quando vinciamo un 'Orso d'argento'.

Già, perché per il cinema la Banda Osiris ha cominciato a lavorare nel 1998, con Matteo Garrone, firmando la colonna sonora del suo secondo lungometraggio *Ospiti*. E al proposito, in una intervista di Paolo Borio, Gianluigi Carlone e Roberto Carlone affermano: [...] "Non ci eravamo mai dedicati al cinema anche se nella nostra esperienza teatrale avevamo capito che la musica è un elemento molto importante e nel racconto cinematografico può veramente fare la differenza. Per dei musicisti occuparsi di cinema è un po' un sogno che si realizza. Lavorare sulle immagini è molto stimolante."[...]

Questo ha segnato l'inizio di una fertile collaborazione con Garrone che si è ripetuta nel 2000, quando la Banda realizza di nuovo le musiche del film *Estate romana*.

Nel 2002 curano la colonna sonora del film *Amore con la S maiuscola* di Paolo Costella e sempre nel 2002 lavorano di nuovo con Garrone per il film *L'imbalsamatore*.

Il 2004 sembra un anno quasi magico. Accanto alle musiche per il film *Tartarughe sul dorso* di Stefano Passetto, entrano ancora una volta nel mondo di Garrone per giungere al massimo successo, firmando le musiche del film *Primo amore* per le quali la Banda Osiris riscuote al Festival di Berlino del 2004 il premio Orso d'argento accennato sopra da Sandro Berti, e il premio David di Donatello: un autentico e meritato *en plein*.

A proposito del sodalizio con Garrone e i suoi film, dove a imporsi è il tono drammatico, la giocosa comicità praticata dalla Banda appare quasi un ossimoro. La risposta ce la danno ancora una volta Gianluigi e Roberto Carlone quando affermano, sempre nella intervista citata riguardo al film *L'imbalsamatore*: [...] "Nei nostri spettacoli siamo comici e giocherelloni, ma se lavoriamo per altri, ci mettiamo al servizio del progetto e se questo è drammatico, cerchiamo di affrontarlo e siamo stimolati dalla sfida. Prima siamo partiti dall'atmosfera, dai suoni che corrispondevano non tanto alle immagini quanto alle idee sonore che il regista ricercava. Abbiamo infatti studiato i suoni ma soprattutto i rumori. [...] Passo passo dai rumori e dai suoni siamo arrivati alle melodie." [...]

Mentre riguardo all'altro film *Primo amore*, affermano: [...] "Un lavoro totalmente diverso rispetto a 'L'imbalsamatore'. Siamo partiti con una musica molto complessa e ricca. Poi via via si è 'anoressizzata' come la protagonista del film. Abbiamo tolto tantissimo facendo rimanere l'essenziale. Anche in questo caso una storia drammatica e molto intensa. Abbiamo lavorato soprattutto a livello tecnico del suono." [...]

Ma se la collaborazione con Garrone si è interrotta quando lui ha spiccato il volo per *Gomorra*, la Banda Osiris ha proseguito il proprio cammino sonoro e nel 2005 ha scritto le musiche del film *Anche libero va bene* di Kim Rossi Stuart; nel 2006 ha lavorato per il film *A casa nostra* di Francesca Comencini; nel 2011 ha curato le musiche di *Qualunquemente* di Giulio Manfredonia e nel 2012 la colonna sonora de *Il comandante e la cicogna* di Silvio Soldini.

Chiedo ancora a Sandro Berti qualcosa sul loro modo di operare all'interno del gruppo:

Chi scrive i testi dei vostri spettacoli? Ci sono ruoli definiti oppure lavorate insieme?

Risponde: Diciamo che vengono scritti insieme, vale a dire non c'è uno che scrive a cui gli altri si affiancano per seguirne le indicazioni. Se ne buttano giù diversi, si definisce una situazione partendo magari da uno spunto musicale, con battute da canovaccio perché al pubblico deve apparire come una recita a soggetto. Questo porta freschezza e divertimento, ma perché siamo noi i primi a divertirci. I testi invece sono definiti come impone il buon teatro.

E un'altra domanda: *Lavorare in TV o per la radio cosa significa rispetto a lavorare sulla strada o sul palcoscenico tradizionale? E' più appagante o meno?*

Sandro Berti e Lucia Bruni in "Stenterello" - (Comunità Teatrale di Firenze, 1976)

Risponde: "Molto meno. Il lavoro televisivo è, come dire, inquadrato, meno spontaneo; certi motteggi, ad esempio, determinati atteggiamenti, magari non possono passare per ragioni di opportunità; cosa che non accade sulla strada o anche alla radio, dove l'improvvisazione, che, come abbiamo detto improvvisazione non è, te la lasci scappare fra le righe. Qui devi avere un'immagine molto precisa e ripetitiva e questo si addice meno a noi."

Chiedo in ultimo: *"Ti riferisci ad argomenti che richiamano il quotidiano rivisitato in chiave mediatica. Nei vostri spettacoli mi sembra che certi temi delicati vengano ammorbiditi dal filtro musicale, e non per questo meno efficace; è così?*

Risponde: Infatti. Ritorno allo spettacolo di strada che poi è la nostra partenza. Nel proporre testi a portata di mano come quelli di apparente improvvisazione, si toccano sempre argomenti che hanno a che fare con il quotidiano dei vari momenti storici e ci troviamo così a raccontare il bello e il brutto della vita spicciola, le sue storture, le gioie, le incoerenze e così via. In questo modo è possibile rendere vivo il teatro.

Ed è anche per questo forse che nel 2014 la Banda Osiris ha scritto il testo già citato "Le dolenti note. Il mestiere del musicista: se lo conosci lo eviti", trasformando le pagine di carta in un libro illustrato in 3D e realizzando uno spettacolo.

Un viaggio musical-teatrale che scherza con l'irreale in una "carambola" di gag musicali che nell'originalità dell'argomento e nell'interpretazione, ci fa entrare a tutto tondo nell'universo dell'attore-musicista, straordinario e allo stesso tempo insidioso, ma sempre magico perché utile a conservare intatto dentro quel gioco del nostro "io bambino" che ci aiuta a vivere con maggiore serenità.

Un messaggio in *dolceforte* dunque: la musica può riempirti la vita ma deve essere coltivata con rigore, creatività e passione.

Lucia Bruni

Credere, obbedire, combattere

Avremo una folla di uomini che farà delle scienze naturali la sua religione. Le scienze naturali mostrano ora che tutto un complesso di concetti che si trovano nella Sacra Scrittura, riguardanti i fenomeni naturali, sono insostenibili: ergo, la Sacra Scrittura non è parola di Dio; ergo, non è la Rivelazione. Qui la scienza teologica viene a trovarsi in imbarazzo. Perché le scienze naturali hanno forse ragione in ciò che dicono: ma la scienza teologica desidera tanto anch'essa essere scienza, ma allora anche qui perderà la partita. Se la cosa non fosse così seria, sarebbe molto comico pensare la penosa situazione della scienza teologica: però se lo merita perché è la nemesi della sua fregola di volersi spacciare per scienza. […] Una cultura mondana renderà i teologi pavidi, così anch'essi non osino che di darsi all'apparenza di avere anche una patina di scienza […] avranno paura a questo riguardo di stare a tu per tu con l'uomo nero. […] Ciò di cui ci sarebbe bisogno […] coraggio personale, per osare di temere Dio più degli uomini.
(Søren Aabye Kierkegaard, Diario, edizione ridotta, a cura di Cornelio Fabro, Edizione Biblioteca Universale Rizzoli, MI, 2007, Pgg. 196/199)

Tradere turpi fasces populus gaudet. (Si rallegra il popolo affidando il potere ai più turpi).
(Seneca, Tragedie, Phaedra, scena VI)

Antonio Loru

Non mi piace la parola credere, mi piacciono le parole pensare, dubitare, ricercare uscendo fuori da sé stessi, abbandonando le proprie convinzioni o almeno sospendendole; non mi piace la parola condivisione, mi piacciono le parole critica, scegliere, dividere, *il, lo, la, dal, dallo, dalla*; non mi piace la parola essere, mi piacciono le parole niente, nulla, divenire, tutto; non mi piacciono i nomi che le più diverse civiltà nel corso della storia dello spirito che è il tempo, hanno dato a Dio, (Aton, Ahura Mazdā, Yahweh o Jahvè, Allah), mi piacciono le parole dio, mistero, caso e necessità; non mi piace la parola monoteismo, mi piace la parola politeismo, soprattutto mi piace la parola panteismo. Mi piace tutto ciò che non è ma ex-sistĕ, non è niente ma possibilità di tutto, mi piace il caos che è vita, non mi piace l'ordine che è morte; non mi piace la brutalità dell'espressione *Io sono il Signore Dio tuo, non avrai altro Dio fuori che me*, mi piace la dolcezza del motto bruniano, *Dio o la Natura, se a voi piace*, del motto spinoziano; *Deus Sive Natura*. Ahimè! Quel che al mondo piace non piace a me, e quello che piace a me al mondo invece dispiace, e assai. È il nostro tempo, il tempo delle divise e dei camici, dei preti, dei militari, dei medici. Tanti nostri politici, di tutti gli schieramenti, preferiscono stare al riparo delle divise, hanno fatto un passo indietro e si sono collocati, questo è evidente nelle occasioni pubbliche, dietro l'abito talare del prete, del vescovo, dell'arci, oppure dietro la divisa militare, o il camice dello scienziato, che fa politica, eccome se la fa, perché tutti viviamo in un mondo di relazioni, tutti i mondi sono relazioni, e siccome gli scienziati sono direttori d'importanti cliniche, di laboratori di ricerca universitari e accademici, di enti di controllo, di nomina politica, mi pare piuttosto improbabile che possano stare al loro posto se in qualche modo spiacciono ai politici, soprattutto a quelli di turno al governo. Il controllo, democratico, s'intende, della politica, a tutti i livelli, sulla sanità nazionale e sui suoi rapporti con la sanità privata, (ma la situazione della scuola pubblica non mi sembra troppo diversa) e la possibilità di indirizzarla, per motivi meramente economici, di bilancio, di razionalizzare, che nel pubblico troppo spesso significa tagliare, a me pare non sia solo un'impressione, ma possa trovare conferma e conforto nelle statistiche, così tanto utilizzate dalla politica, e dagli scienziati, per stigmatizzare, specie in questo periodo, i comportamenti scorretti della popolazione, a volte i giovani, altre volte altri, che sarebbero *la causa principale del perdurare della pandemia e dei suoi disastrosi effetti!* Il nostro tempo costruisce sempre più carceri e chiude sempre più ospedali, presidi sanitari, scuole, tribunali, preture, caserme di pubblica sicurezza nei piccoli centri, presidii di giustizia. E poi arma le polizie municipali, militarizza le guardie forestali! Le periferie delle nostre città sono lasciate in mano a ogni tipo di mafie. Sempre più cresce la cultura della minaccia, dell'intimidazione. Sempre meno viene promossa la cultura della fiducia nei cittadini, soprattutto in quelli che si stanno formando per essere buoni e responsabili cittadini, della motivazione personale, dell'incoraggiamento e dell'affetto. Siamo animali simbolici: le divise, oggi di nuovo in voga e diffuse anche nel mondo laico e civile, piaccia o meno a qualcuno, non richiamano alla mente (i simboli sono simboli e agiscono dall'interno) sostegno, fiducia, incoraggiamento, appoggio, benevolenza, tenerezza, ma ordine, comando, divieto, a volte, (così è stato nella storia recente italiana, si pensi al fascismo), ricatto, prepotenza, abuso, minaccia, sopruso; comunque costrizione, paura e bisogno di protezione, tutte cose che mal si accordano con la crescita di responsabilità e autonomia che dev'essere il primo obiettivo della formazione dei giovani (e della formazione continua, non dimentichiamolo) alla cittadinanza attiva, in un sistema sociale, e mettiamo l'accento sulla parola sociale, veramente, pienamente democratico. Guai seri, a quel mondo e a quel tempo che credono nella scienza e pensano di conoscere i pensieri di Dio, ammonisce il filosofo danese Kierkegaard, esempio di cristianesimo totale, senza se e senza ma. La fede è credenza, la scienza è sapere, la scienza moderna è sapere pubblico, razionalmente controllabile. La scienza è un animale strano. Democratica nei suoi risultati e nelle sue applicazioni, elitaria nelle sue ricerche, poche sono le grandi menti scientifiche. Però dev'essere la politica democratica a controllare gli scienziati, non gli scienziati a controllare la politica. Una dittatura scientifica sarebbe oggi, per motivi lapalissiani, la più terribile finora conosciuta. Chissà per qual recondito, misterioso motivo, nei testi scolatici di scuola media superiore, qualche volta anche in quelle di grado minore, ancora si dedicano alcune pagine alla vita (soprattutto) e alle opere (un poco meno) d'illustri uomini e pensatori, (*Vite degli uomini illustri*, verrebbe da dire, parafrasando l'immenso genio umoristico di Achille Campanile, che a sua volta parafrasava), come Sigmund Freud e Antonio Gramsci, per citarne due che, nella percezione dei letterati e degli uomini comuni, più diversi di così è difficile immaginarlo, ma entrambi dotati di un'intelligenza critica e una capacità d'indagine e sintesi riassuntiva del reale storico e scientifico, che più di così mica è tanto tanto facile. Aggiungiamo pure al gruppo don Lorenzo Milani. Seppur da differenti punti di vista, l'austro-ungarico, il sardo,

Søren Kierkegaard

il primo dei dieci comandamenti che Dio ha dato a Mosè sul Monte Sinai: "Non avrai altro Dio fuori di me"

segue a pag. 62

Il fichissimo del baseball: un ritorno al valore della famiglia

Titolo originale: Ippatsu Kanta-kun (一発貫太くん) ; Autore: Tatsuo Yoshida; Produzione: Tatsunoko; Regia: Hiroshi Sasagawa, Mizuno Nishikubo; Nazione: Giappone; Anno: 1977; Trasmesso in Italia: 1985; Episodi: 53

Ignazio Gori

Il protagonista di questa serie anime si chiama Kanta, un ragazzino buffo come Alvaro Vitali nelle vesti di "Pierino", ma che si crede fichissimo vista la sua grande passione e il suo talento nel giocare a baseball. La generazione che ha scandagliato la tv commerciale degli anni '80 ricorderà, e gli appassionati del baseball in maniera particolare, questo cartone che – come ugualmente *Tommy, la stella dei Giants* o *Pat, la ragazza del baseball* – ha segnato l'immaginario giovanile italiano che sognava il lontano e affascinante Giappone.

Prodotto a partire dal 1977 dal mitico studio di animazione Tatsunoko, *Il fichissimo del baseball* (titolo originale *Ippatsu Kanta-kun*, circa *Il fuoricampo di Kanta*)è la storia, non così convenzionale, di una allegra famigliola, cane compreso, che compone una squadra giovanile di baseball, con una opulenta e saggia mamma nella doppia veste di manager e cuoca. La donna infatti gestisce un chiosco di gustosissimi *ramen*, i tipici spaghetti in brodo giapponesi, ormai sdoganati in tutto il mondo come una vera leccornia.

Ma questo non è un anime scontato come si può superficialmente supporre. Ogni episodio – in totale 53 (in coda all'articolo la lista completa dei titoli, per chi voglia andare a ripescarli) – ha come matrice portante un tema morale, sociale, la cui propulsione positiva dovrà per forza di cose prevalere su ogni malintenzionato.

Prendo ad esempio altri due anime che ho amato. Se *Sampei* – del compianto grande

Tatsuo Yoshida (1932 - 1977)

Takao Yaguchi - ha come base la forza d'animo e la purezza degli intenti, e *L'uomo tigre* – di Takeshi Tamiya e Masaki Tsuji – la lealtà e il sentimento della giustizia, *Il fichissimo* invece parte da una base di ambiguità sociale, dalla quale si vuole riscattare.

La famiglia Tomase infatti, otto tra fratelli e sorelle, più come detto il parlante cagnolone Jube, guidata da mamma Kumiko, soffre in qualche modo di un velato isolamento, dovuto a certi pregiudizi.

Dov'è per esempio il padre della truppa? Ha abbandonato la famiglia? O sono tutti figli adottivi che mamma Kumiko ha raccolto per bontà d'animo e tirati su da sola? Non è quest'ultimo un dubbio campato in aria, i ragazzini infatti sono uno diverso dall'altro e solo un osservatore più attento può capire che l'intenzione dell'autore è di unire in un solo corpo pensante le diversità umane, ovvero quello che dovrebbe essere lo scopo di ogni società civile e senza dimenticare che una squadra sportiva è paradigma della società stessa.

Lo spirito unitario della famiglia dunque si riversa in quella della squadra, che, badate bene, non è come quella di *Holly e Benji* – il notissimo manga sul calcio poi anime ideato da di Yōichi Takahashi - non vince sempre, ma è come se lo facesse, spinta sempre dal proposito di fare il meglio, per tutti, a prescindere dal risultato.

Questo sentimento di "sportività" a volte cozza con la determinazione del piccolo e agguerrito Kanta, che come tutti i ragazzini giapponesi vorrebbe diventare un giocatore professionista di baseball, vincere il prestigioso campionato scolastico, il leggendario "Koshien" e poi entrare a far parte di una grande squadra.

Ma guardando man mano gli episodi si capisce quale sia l'anima del cartoon. La passione di Kanta per il baseball gli deriva dal padre, anch'esso giocatore, morto accidentalmente durante una partita. Kumiko inizialmente si oppone alla "missione" del figliolo – il baseball è anche un modo per continuare a non dimenticare il padre, a proseguirne il sogno ideale, la sua proiezione benigna – ma poi cede, calandosi addirittura, come accennato sopra, nel ruolo di allenatrice della squadra, che non senza difficoltà si organizza come tale.

Io sono, non senza aver ricevuto polemiche, tra coloro che difendono il minimalismo di quei cartoni, la loro semplicità stilistica, alla luce delle tecniche di oggi decisamente datati, non considerandomi un "nostalgico" ma addirittura un "estremo difensore" di quel genere, sostenendo che quel minimalismo scenico, quel meccanicismo quasi elementare sia stata la sua forza distintiva. E poi non dobbiamo dimenticare la cura che in quegli anni si dava alle sigle. Molti infatti ricorderanno i mitici Cavalieri del Re che hanno cantato la sigla anche del *Fichissimo*, scritta da Riccardo Zara e ancora oggi una *hit* scaricatissima per le suonerie dei cellulari:

Scorre nelle vene il sangue di un campione
gioca sempre bene non delude mai
gia' si sa... (il fichissimo del baseball)
vincera'... (il fichissimo del baseball)

Sa lanciar la palla forza di una molla
lui nel campo brilla per l'agilita'
come fa... (il fichissimo del baseball)
lui solo sa... (il fichissimo del baseball)

Per indossare quella maglia grande e' la sua voglia
che lascia la famiglia e se ne va...
Diventare vuol campione come il suo papa'
Per tutti grande meraviglia quando una medaglia
la sua squadra piglia in verita'...
Finalmente ha il consenso pure di mamma'...
Le ragazzine che t'inseguono
impazziscono perche'
il piu' simpatico e dinamico
nel baseball no non c'e'...

segue a pag. successiva

segue da pag. 60

il prete cattolico, rampollo di una ricca e colta famiglia fiorentina, ebrea per parte materna, agnostica e razionalista per parte di madre e di padre, sulla scuola e sul ruolo degli insegnanti e l'insegnamento, sui fini (i famigerati obiettivi didattico-formativi), sull'obbedienza in particolare, hanno detto, forte, a voce alta, (pagando il prezzo che c'era da pagare, perché si paga sempre un prezzo quando ci si pone sulla strada della ricerca della verità, e il prezzo è certo, la verità insicura, sempre), che l'obbedienza non è una virtù bensì un vizio, pernicioso per il singolo, perché lo cresce cattivo e rancoroso, e di conseguenza per la società, (il disagio della civiltà). La virtù che la scuola deve perseguire è l'intelligenza e la commozione, l'intelligenza sentimentale. Hanno insegnato, da grandi, emeriti maestri quali sono stati, e per l'opera loro che hanno donato al mondo ancora sono, che la scuola, la formazione deve essere un gioco, e perdere quella forma, troppo diffusa e praticata nelle scuole, di *seriosità accademica*, (che in fondo a voler vedere il Re nudo, spesso è solo vuota forma, maschera), e soprattutto che tutti, ma proprio tutti hanno il diritto, dalla scuola per l'infanzia alle superiori, alla scoperta del bello con la storia dell'arte, del certo con le discipline letterarie e linguistiche (latino e greco compresi), del vero, logica, filosofia, matematica, della cura del proprio corpo e della propria mente, attraverso discipline che riduzionisticamente chiamiamo educazione fisica e della presenza stabile nelle scuole di medici, del corpo e della mente, psicologia e medicina come discipline scolastiche. Sempre più, evidentemente, la scuola italiana sta andando in direzione ostinatamente contraria, succube delle richieste di una classe imprenditoriale, (nazionale e internazionale) che sempre più vuole legare la scuola al mondo del lavoro, al profitto d'impresa, a un mondo del lavoro sempre più libero da regole, sempre meno garantito da diritti per i prestatori d'opera, al non meglio specificato personale, (quelli che nel '900 si chiamavano operai, impiegati, addetti *a* o *ai* oppure *alle*, pubblici o privati). Non più schiavi, come nel mondo antico, non più servi della gleba o di palazzo, come nel medioevo, oggi schiavi e servi del microchip, del bitcoin, della famiglia sempre più numerosa degli Smart, Card, Phone, Working, e degli E, Commerce in testa. Sempre più si affievolisce, fin quasi a scomparire del tutto, almeno in Italia, l'antica coscienza di classe, il grande sogno della razza padrona pare si sia realizzato o sia lì lì per: tutti borghesi, dai rappresentanti delle dinastie imprenditoriali e delle antiche famiglie dei banchieri europei ai morti di fame, morti di fame si, ma borghesi nell'anima e nelle aspirazioni, tutti uguali, chi i vantaggi del mondo borghese li vive ogni giorno, *mangiando pesce a squarciagola* e *urlando a quattro palmenti*, (abbiate pazienza non tutti gli imprenditori di oggi hanno la formazione della classe imprenditoriale e dirigente dell'ultimo Ottocento e di buona parte del Novecento), e chi li sogna, a occhi più o meno aperti.

Antonio Loru

segue da pag. precedente

Tu colpisci forte il tuo lancio e' un'arte
l'avversario inerte quando lanci tu
come fai... (il fichissimo del baseball)
come fai... (il fichissimo del baseball)

Quando corri in campo tu non perdi tempo
sempre svelto e pronto come un razzo sei
come fai... (il fichissimo del baseball)
non sbagli mai... (il fichissimo del baseball)

Il fichissimo del baseball...
Il fichissimo del baseball...

Ovviamente la storia ha anche il suo *plot* sentimentale, come ogni commedia che si rispetti. Chi è infatti la "Michela Miti" del nostro "Pierino" giapponese? Ma Hanako, una ragazzina molto carina che però stravede per un altro giocatore avversario, alto, bello e talentuoso (e ci mancherebbe!).
Riuscirà questa simpatica "Famiglia Passaguai" - citazione più che appropriata visto che mamma Kumiko sembra davvero grossa e buona come Ave Ninchi - composta da Kanta, un ciccione, due ragazzine esili, un *hikikomori* ovvero un disadattato, un cane, un nerd e un secchione a vincere il campionato, in una Tokyo-mondo bizzarra ma anche insidiosa, pastellata di tramonti infuocati e polverosi campetti di terra?
Perché no, il baseball come la vita è assolutamente imprevedibile!
Il Fichissimo del Baseball è in definitiva un anime capace di trasmettere, pur nella sua semplicità, dei valori importanti, come quello dell'unità della famiglia, forse il concetto più "dimenticato" del nostro tempo.
Perché questo sottotesto così sensibile al sociale, al valore della famiglia?
La risposta è subito data.
L'ideatore dell'anime, Tastuo Yoshida, classe 1932, ha voluto somatizzare in questo suo piccolo capolavoro di animazione, in chiave umoristico-evangelica, tutto il suo difficoltoso retaggio esistenziale, lo stesso che hanno dovuto subire, anche con un finto sorriso sulle labbra (vedere prego i film di Nagisa Oshima, soprattutto *Racconto crudele della giovinezza* del 1960), i giovani giapponesi cresciuti nel periodo post-atomico. Nato come disegnatore autodidatta, insieme ai fratelli Kenji e Toyoharu ha fondato la Tastumoto Productions diventata in poco tempo un colosso dell'animazione; più che una industria, una vera fabbrica di buoni propositi, di sogni, che non si è risparmiata di attingere direttamente dalla Bibbia pur di seguire una certa etica edificante, piena di speranza per il futuro. *Il Fichissimo del baseball*, giocando con l'infanzia, le sue insidie e ingiustizie, ne è un grande, purissimo esempio.
Amici lettori di **Diari di Cineclub**, riscoprite questo anime – io consiglio gli episodi numero 2, 9, 15, 42, 50 ma andrebbero visti tutti – e magari, come è successo ad alcuni della mia generazione, i vostri figli e nipoti avranno modo di appassionarsi al baseball e di iscriversi in una squadra. Un augurio tutto "giapponese"!

Ignazio Gori

Titoli degli episodi
01. Il segreto di Kumiko
02. Una divisa per Kanta
03. I tifosi degli Homers
04. Un furgone per Kumiko
05. Le polpette di Hanako
06. L'antico baseball di papà
07. I regolamenti di gioco
08. Al diavolo il baseball!
09. Battere le Volpi Argentate
10. Il magnifico punto di Kanta
11. Il difensore dei deboli
12. Tutti per uno
13. Una educazione per Itsuko
14. Il colpo di fulmine
15. Il tema di Kanta
16. La finta malattia di Jiro
17. Un ricordo in frantumi
18. Un campione ritrovato
19. Il vecchio guardiano
20. Un pericolo per Jube
21. L'amico Bob
22. Un incidente di gioco
23. Gli errori di Mitsuko
24. La scommessa
25. Uno strano allenatore
26. L'idolo del baseball
27. Una vacanza movimentata
28. Il sogno di Tomoe
29. Un ricordo per Kumiko
30. Ritorno a Izo
31. Una vittoria per Yochichi
32. Una prova di coraggio
33. I figli del campione
34. Una lezione per Kanta
35. Baseball e computer
36. Uno strano equivoco
37. Una prova per Shichiro
38. La partenza di Hanako
39. Il vecchio campione
40. Kanta cambia squadra
41. Gli Homers cercano lavoro
42. Shiro è fuori squadra
43. Un incontro... tempestoso
44. Il viaggio continua...
45. Un nuovo amico
46. Volere è potere
47. Ryochichi presidente
48. Un imbroglio a fin di bene
49. L'incontro decisivo
50. Inizia il campionato!
51. Contestazioni per Jube
52. Mossa a sorpresa
53. L'ultima sfida

Abbiamo ricevuto

Il sottosuolo dei demoni

Filosofia e Dissolvenza

Pierfranco Bruni con la collaborazione di Micol Bruni
Edizioni Solfanelli

Dal libro al suo valore
Un libro è sollecitazione a inoltrarsi nel sottosuolo del sapere, concedendosi quale occasione da cogliere affinché il sapere stesso confidi nell'incessante scoperta. Così in "Il sottosuolo dei demoni" (Solfanelli editore) di Pierfranco Bruni.
Partendo dalle foglie minime di una curiosità appena accennata, il voler misurarsi con le vie e i modi intrapresi da un autore appare emblematico riscontro alla capacità di disporre di un'interazione, quanto di un'integrazione. E si parla coscientemente di saperi. Non assurga questa come imbastitura segnica, giacché un libro non è un segno di appartenenza chiuso nella nostra biblioteca; il libro è munifica direzione che si sceglie di percorrere e, se mi si concede, di soddisfare quello che è il principale innesco alla socialità.
Parrebbe improprio parlare di socialità attraverso l'indagine su un libro, ma così non è: se si riflette – come sarebbe opportuno per individui pensanti – in maniera congrua e robusta, il libro consente una spazialità in evoluzione. Come sovente mi accade di scrivere-dire, il libro è un territorio dotato di tale vastità da non prevedere la sosta, se non per fertilizzare ulteriori percorrenze. Viepiù, il suo valore è nel «volere» disporsi al confronto – mi si perdoni l'assonanza – affinché il conoscere non già si disperda come espediente di narcisistico incanto, bensì delinei la traiettoria rappresentativa di un apprendimento permanente. Un apprendimento agente, creativo e inventivo in un sol tempo – come ho più volte evidenziato. Orbene, il libro di Pierfranco Bruni può delinearsi come un'opportunità che guidi al voler conoscere, manifestandosi come congiunzione di saperi attraverso percorsi di apprendimento, gli stessi che, insieme ad innumerevoli altri, conseguono un unico risultato – per altro giammai declinato a una finitezza improbabile – mi riferisco alla tessitura che, prendendo in esame un copioso numero di pensatori – così come presentati nel volumetto – invero, consente un'immagine integrativa dei percorsi di ciascuno e coniugati costantemente con l'agire possibile; un agire che – attraverso il territorio della parola – è altresì foriero di sollecitazioni immaginali, quanto di sollecitazioni immaginative, in grado, cioè, di produrre fasi di una conoscenza che si dipana tanto nell'attraversamento, che nella divergenza; portatori essi stessi – ed essi stessi nella tessitura che Bruni offre al lettore – di climi intellettivi derivanti dall'osservarsi-osservare intorno, là dove l'intorno corrisponde a un'immagine di realtà contemporanee e che si legano – senza interruzioni – a cadenze pregresse e proiettive.
Per queste vie si concepisce il modo in cui la trattazione di tematiche calibrate sulle meditazioni sia immagine di un costrutto a-tempico, possedendo una trasparente variazione senza fratture, in grado di generare, in un sol tempo, il controllo delle idee insieme al controllo della forma abitabile della scrittura; una scrittura dinamica e, per certi aspetti, olofrastica, in quanto capace di determinare – nella sua identitaria articolazione – l'intenzione nella sintesi.

Carmen De Stasio

Il sottosuolo dei demoni. Filosofia e Dissolvenza
Pierfranco Bruni con la collaborazione di Micol Bruni
Edizioni Solfanelli
ISBN-978-88-3305-347-9
Pagg. 248 - € 14,00

Diari di Cineclub Radio

DdCR | Diari di Cineclub Radio - *PODCAST dal 21 giugno 2021 al 13 luglio 2021.* Per ascoltare tutti i programmi radio: https://bit.ly/2YEmrjr

Poesia del '900 (LV). Pierfranco Bruni legge di Juan Ramón Jimenez, "A Dante" da "Eternità", 1918.13.07.2021|01:43 | https://bit.ly/3krWcIX

La lanterna magica di Bergman | Sedicesima Parte. "Una fotografia dell'inf|anzia". Conduce Roberto Chiesi. |13.07.2021|09:29 | https://bit.ly/3kcvLXi

Artistica-Mente | Trentaduesima Puntata. La pittura del 200-300 in Italia:Giotto, la Cappella Scrovegni Conduce Mariella Pizziconi. |12.07.2021|04:05 | https://bit.ly/3rgsbx7

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XII Puntata. La propaganda antisemita nazifascista e la sua logica conseguenza, la Shoah. Conduce Giorgio Ajò. |09.07.2021|22:48 | https://bit.ly/3htFTcr

Roma e i suoi fasti | Trentasettesima ed ultima Puntata. "Gli ultimi imperatori dell'Impero romano d'Occidente". Conduce Roberto Luciani. |09.07.2021|11:58 | https://bit.ly/3A-K3woF

Daniela Murru legge Gramsci (LX). Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dal carcere di Turi: 20 luglio 1928. |09.07.2021|04:18 | https://bit.ly/36Dlz2l

Pasolini legge Pasolini | Sesta Parte. "Che Roma fosse città coloniale" di Pier Paolo Pasolini.08.07.2021|02:13 | https://bit.ly/2SUJoiC

Ut pictura poësis | Sesta Puntata. Sergio Scatizzi Conduce Sebastiana Gangemi. |07.07.2021|07:20 | https://bit.ly/3hPCVOG

Nobel per la letteratura | Quarantaseiesima Puntata. William Faulkner, premiato nel 1949. Dalla silloge "Poesie del Mississipi" (pubblicato in Italia nel 2012), lirica "Dicembre: A Elise". Conduce Maria Rosaria Perilli. |07.07.2021|04:00 | https://bit.ly/3jOfojs

Poesia del '900 (LIV). Pierfranco Bruni legge di Nietzsche, "Morale di stella" da "Le Poesie", Einaudi, |2008.06.07.2021|01:2 | https://bit.ly/2Uwq5Ni

Artistica-Mente | Trentunesima Puntata. L'Arte Romanica nell'Italia centrale e meridionale, Architettura, S.Nicola di Bari. Conduce Mariella Pizziconi. |05.07.2021|07:04 | https://bit.ly/3hhkmn8

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XI Puntata. L' antisemitismo dell' Italia fascista. Conduce Giorgio Ajò. |02.07.2021|15:45 | https://bit.ly/3wefnYH

Roma e i suoi fasti | Trentaseiesima Puntata. "L'imperatore Onorio". Conduce Roberto Luciani. |02.07.2021|11:32 | https://bit.ly/2T-l6hMF

Daniela Murru legge Gramsci (LIX). Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias dal carcere milanese di San Vittore: Milano, 10 maggio 1928. |02.07.2021|03:25 | https://bit.ly/3qIqgRG

Pasolini legge Pasolini | Quinta Parte. "Frammento epistolare, al ragazzo Codignola" di Pier Paolo Pasolini in "Poesie", Garzanti 1964 |01.07.2021|01:47 | https://bit.ly/3hufTg5

Ut pictura poësis | Quinta Puntata. Filippo De Pisis. Conduce Sebastiana Gangemi. |30.06.2021|07:02 | https://bit.ly/3jzU0i5

Nobel per la letteratura | Quarantacinquesima Puntata. Kenzaburō Ōe, premiato nel 1994. Da "Note su Hiroshima", l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |30.06.2021|04:46 | https://bit.ly/2UMujAd

Poesia del '900 (LIII). Pierfranco Bruni legge Kipling, "Lettera a un figlio: Sè" da "Poesie", Mursia, Milano 1987. |29.06.2021|03:28 | https://bit.ly/2TibAfE

La lanterna magica di Bergman | Quindicesima Parte. "Fra Hoffmann e Dickens: la genesi di "Fanny & Alexander". Conduce Roberto Chiesi. |29.06.2021|10:25 | https://bit.ly/366fTxb

Artistica-Mente | Trentesima Puntata. L'Arte Romanica lombarda, l'Architettura, Sant'Ambrogio a Milano. Conduce Mariella Pizziconi. |28.06.2021|08:16 | https://bit.ly/360Gb49

Le persecuzioni razziali e la Shoah | X Puntata. La stampa ed il cinema antisemiti nella Germania nazista Conduce Giorgio Ajò. |25.06.2021|11:28 | https://bit.ly/3vQIscE

Roma e i suoi fasti | Trentacinquesima Puntata"-Magno Massimo, Valentiniano II, Eugenio". Conduce Roberto Luciani. |25.06.2021|08:45 | https://bit.ly/2SWTkbH

Daniela Murru legge Gramsci (LVIII). Lettura delle tre lettere scritte da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias a sua cognata Tatiana Schucht ed a sua moglie Giulia Schucht, dal carcere milanese di San Vittore: Milano, 30 aprile 1928. |25.06.2021|06:54 | https://bit.ly/3zVVpVD

Pasolini legge Pasolini | Quarta Parte. Supplica A Mia Madre di Pier Paolo Pasolini. |24.06.2021|01:17 | https://bit.ly/2T2nzhd

QL Quaderni Letterari | Dodicesima Puntata. Un appuntamento imperdibile per autori ed editori: le fiere librarie. Intervista a Simona Trevisi, responsabile eventi di toscanalibri.it. Con la partecipazione di Ennio Bazzoni. Conduce Maria Rosaria Perilli |24.06.2021|35:58 | https://bit.ly/3xPEq5y

17. Edizione Biografilm Festival | Undicesima Puntata. Bologna 4-14 giugno 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. |24.06.2021|42:29 | https://bit.ly/3qnys9N

Ut pictura poësis | Quarta Puntata. Carlo Levi. Conduce Sebastiana Gangemi. |23.06.2021|07:43 | https://bit.ly/2Un6v5O

La storia del cinema | Lezione XII. Prof. Paolo Minuto, l'appuntamento periodico di cultura cinematografica. | Del Monte e Serra: due autori dalla creatività realista e all'avanguardia. |23.06.2021|21:06 | https://bit.ly/35LvMsR

17. Edizione Biografilm Festival | Decima Puntata. Bologna 4-14 giugno 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. |23.06.2021|42:26 | https://bit.ly/3gVs5Gn

Nobel per la letteratura | Quarantaquattresima Puntata. Patrick Modiano, premiato nel 2014. Da "Via delle Botteghe Oscure" (1978), incipit ed explicit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |23.06.2021|04:05 | https://bit.ly/3gM-vaJW

Poesia del '900 (LII). Pierfranco Bruni legge Artur Rimbaud, "Sensazione", 1870, da "Opere", a cura di Olivier Bivort, traduzione di Ornella Tajani, Marsilio, Venezia, 2019. |22.06.2021|01:32 | https://bit.ly/35HbHUA

10 Alfred Channel | Undicesima Puntata. 10 FILM Sportivi Indimenticabili sul tempo e le sue varianti condotta da Giorgio Campani. |22.06.2021|14:51 | https://bit.ly/3zM2Grb

17. Edizione Biografilm Festival | Nona Puntata. Bologna 4-14 giugno 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. |22.06.2021|36:51 | https://bit.ly/3xDkAKM

Raccontare la Fotografia | Nona Puntata. Tina Modotti è viva (prima parte) Conduce Iris Claudia Pezzali. |21.06.2021|30:22 | https://bit.ly/3d1pYzo

Artistica-Mente | Ventinovesima Puntata. L'arte bizantina, i mosaici di San Marco a Venezia. Conduce Mariella Pizziconi.21.06.2021|08:58 | https://bit.ly/35TN6fz

17. Edizione Biografilm Festival | Ottava Puntata. Bologna 4-14 giugno 2021. Diario di un cinefilo a cura di di Ugo Baistrocchi. |21.06.2021|35:50 | https://bit.ly/3gEXa22

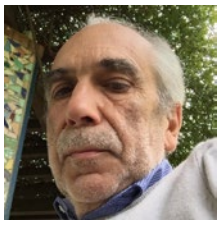
Le persecuzioni razziali e la Shoah | IX Puntata. La propaganda antisemita nella Germania nazista. Conduce Giorgio Ajò. |11.06.2021|11:28 | https://bit.ly/3gvOwBP

A cura di Nicola De Carlo

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale di Diari di Cineclub di YouTube. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito



Nicola De Carlo

Gerardo Di Cola | Storia del Doppiaggio
Presentazione del volume di Gerardo Di Cola "Federico Fellini e il doppiaggio" | Prima Parte | https://youtu.be/DiZ3vIHKrkY
Presentazione del volume di Gerardo Di Cola "Federico Fellini e il doppiaggio" | Seconda Parte | https://youtu.be/3Q68svhAvvg
Il mondo del lavoro nella storia del cinema | Articolo di Nino Genovesi su **Diari di Cineclub** n. 94
Il Primo Maggio
Salvatore Giuliano è un film del 1962 di Francesco Rosi. Il film è un'inchiesta sui fatti che hanno condotto alla morte del bandito siciliano Salvatore Giuliano, rinvenuto a Castelvetrano la mattina del 5 luglio 1950. Presentato in concorso al Festival di Berlino 1962, vinse l'Orso d'argento per il miglior regista nonché tre Nastri d'argento. [Trailer] | https://youtu.be/dbqfHPGGOA4
Segreti di Stato è un film del 2003 diretto da Paolo Benvenuti, presentato in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia. | https://youtu.be/NJe_SAJQT6Y
Il Mondo Operaio
L'uscita dalle officine Lumière (La Sortie de l'usine Lumière) è un film dei fratelli Auguste e Louis Lumière, compreso tra i dieci film che vennero proiettati al primo spettacolo pubblico di cinematografo del 28 dicembre 1895 al Salon indien du Grand Café di Boulevard des Capucines a Parigi. Fu il primo film a venire visto dal pubblico, per cui viene solitamente indicato come il punto di partenza della storia del cinema | https://youtu.be/9X67fqPJJ9g
Sciopero! è un film sovietico del 1924, primo lungometraggio di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn. | https://youtu.be/89xFy1H0UbA
La Corazzata Potemkin (1925) di Sergej Ėjzenštejn | https://youtu.be/VQWlVx37uiU
Metropolis è un film muto del 1927 diretto da Fritz Lang, considerato il suo capolavoro. | https://youtu.be/OZ_mcUz8hkQ
Tempi moderni (Modern Times) è un film statunitense del 1936 scritto, diretto e interpretato da Charlie Chaplin | https://youtu.be/2gLa4wAia9g
La classe operaia va in paradiso è un film del 1971 diretto da Elio Petri, scritto con Ugo Pirro, vincitore del Grand Prix per il miglior film al Festival di Cannes 1972. | https://youtu.be/fNcxxBjEOgw
Omicron è un film del 1963 scritto e diretto da Ugo Gregoretti. È una satira basata su una storia fantascientifica. | https://youtu.be/qJUk8azj4dw
Mimì metallurgico ferito nell'onore è un film del 1972, scritto e diretto da Lina Wertmüller, presentato in concorso al 25° Festival di Cannes. | https://youtu.be/Kk9hBw1PBA8
Tutto a posto e niente in ordine è un film del 1974 scritto e diretto da Lina Wertmüller. | https://youtu.be/N00H2Wyhqgw
Romanzo popolare è un film del 1974 diretto da Mario Monicelli. | https://youtu.be/JnxjWbGeWuQ
I compagni è un film del 1963 diretto da Mario Monicelli, scritto dal regista insieme alla coppia Age-Scarpelli. La pellicola ha come interpreti principali Marcello Mastroianni e Renato Salvatori e fu candidata agli Oscar per la migliore sceneggiatura originale. | https://youtu.be/3IMgC-4vA9wE
La stella che non c'è è un film del 2006 diretto da Gianni Amelio. La pellicola è stata girata tra maggio e luglio 2005 a Shanghai, Wuhan, Chongqing, Mongolia e Genova, ed è liberamente ispirata al libro La dismissione di Ermanno Rea. [Trailer] | https://youtu.be/x2TD-38Qy68I
Il posto dell'anima è un film del 2003, diretto da Riccardo Milani, girato prevalentemente a Vasto, in provincia di Chieti e in altre località del parco nazionale d'Abruzzo, Lazio e Molise. [Trailer] | https://youtu.be/edQGMekauVs
Mi piace lavorare (Mobbing) è un film prodotto nel 2003 e diretto da Francesca Comencini, con Nicoletta Braschi e un cast di attori non professionisti. [Trailer] | https://youtu.be/4ZIQvs3MWHA
La febbre è un film del 2005 diretto da Alessandro D'Alatri, basato sulle critiche alla burocrazia italiana e sulla difficoltà di realizzazione dei giovani. [Trailer] | https://youtu.be/K0xkQahSKD4
Figli delle stelle è un film del 2010 diretto da Lucio Pellegrini. Il titolo è tratto dall'omonima canzone di Alan Sorrenti del 1977, che viene suonata e commentata nel film e accompagna i titoli di coda. [Trailer] | https://youtu.be/3ROw69UlTvw
Generazione 1000 euro è un film del 2009 diretto da Massimo Venier, e tratto dal romanzo omonimo di Antonio Incorvaia e Alessandro Rimassa, con protagonisti Alessandro Tiberi, Valentina Lodovini, Carolina Crescentini e Francesco Mandelli. [Trailer] | https://youtu.be/fwHtSFgH4GA
Scusate se esisto! è un film del 2014 diretto da Riccardo Milani, con protagonisti Paola Cortellesi e Raoul Bova. Il film è ispirato dal progetto dell'architetta italiana Guendalina Salimei per la riqualificazione del Corviale. [Trailer] | https://youtu.be/aPqwMZCikQ0
Kes è un film del 1969 diretto da Ken Loach, tratto dal romanzo A Kestrel for a Knave di Barry Hines. Fu presentato nella Settimana internazionale della critica del 23° Festival di Cannes. [Trailer] | https://youtu.be/HRY-vUpsrqmg
Riff-Raff - Meglio perderli che trovarli è un film del 1991 diretto da Ken Loach. Riff Raff, in slang vuole dire feccia o marmaglia. [Trailer] | https://youtu.be/2R4AiaP3FGU
La parte degli angeli (The Angels' Share) è un film del 2012 diretto da Ken Loach. Il film è stato selezionato per partecipare in concorso al Festival di Cannes 2012[1], dove ha vinto il Premio della Giuria. È stato candidato al Premio Magritte per il miglior film straniero in coproduzione. Il titolo deriva dall'angel share, la parte di whisky che evapora dai barili in legno durante la maturazione. [Trailer] | https://youtu.be/NYYWhPzwppU
Io, Daniel Blake (I, Daniel Blake) è un film del 2016 diretto da Ken Loach vincitore della Palma d'oro al Festival di Cannes 2016. [Trailer] | https://youtu.be/V4P_zuz2Gb8
Il mondo contadino
L'albero degli zoccoli è un film drammatico-storico del 1978 diretto da Ermanno Olmi, vincitore della Palma d'oro al 31° Festival di Cannes. La pellicola, girata principalmente in dialetto bergamasco da attori non professionisti, fu poi dagli stessi doppiata in italiano al termine delle riprese.
Prima Parte | https://youtu.be/j50KnNf6vig
Seconda Parte | https://youtu.be/O3a_cdula-Y
Novecento è un film del 1976 diretto da Bernardo Bertolucci. Dramma storico ambientato in Emilia, regione natale del regista, assembla un cast internazionale, raccontando le vite e l'amicizia di due uomini, il possidente terriero Alfredo Berlinghieri e il contadino Olmo Dalcò, sullo sfondo dei conflitti sociali e politici che ebbero luogo in Italia nella prima metà del XX secolo. [Trailer] | https://youtu.be/H7Zb_NwjdK0

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LII)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..."

(Profezia avverata)

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

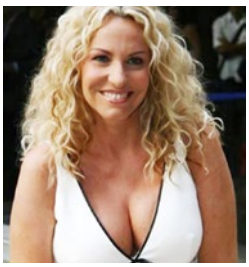
Sandra Milo

Mauro Corona

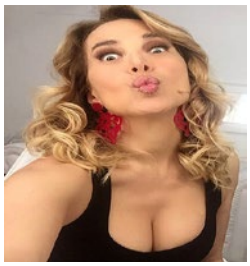
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

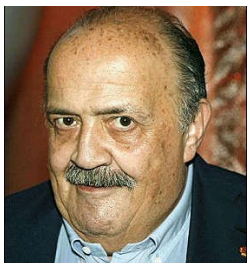
Flavio Insinna

Bruno Vespa

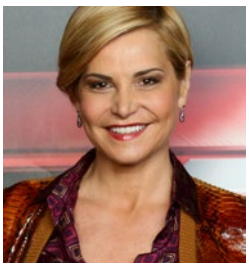
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

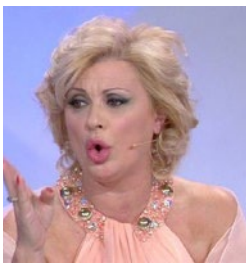
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

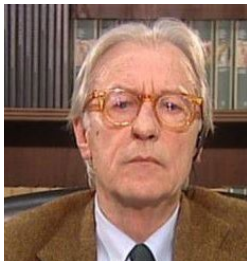
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

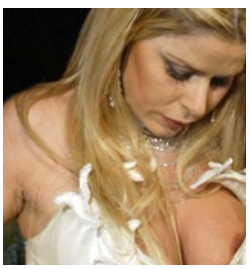
Federica Panicucci

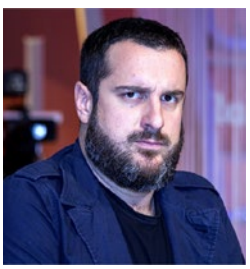
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Telefoni bianchi (1976) di Dino Risi

Ma se può saver perché la dai a tutti meno che a mi?
Ma perché a ti te vojo ben

Roberto Trevisan (Cochi Ponzoni) a Marcella Valmarin, in arte Alba Doris (Agostina Belli)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea

ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social
Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina,
Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.riff.it
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org
www.iodmagazine.it/partnership-2
www.festivalfike.com/apoios-e-parceiros